CAHIERS
DU CINÉMA



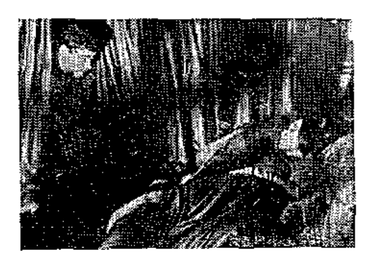
154 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • AVRIL 1964 ★ 154

NOS COUVERTURES



Gunnel Lindblom, dans **LE SILENCE**, d'Ingmar Bergman (Cocinor).

Ci-dessous : Peter O'Toole et Pamela Brown dans **BECKET**, de Peter Glenville, d'après la pièce de Jean Anouilh. (Paramount).



Cahiers du Cinéma

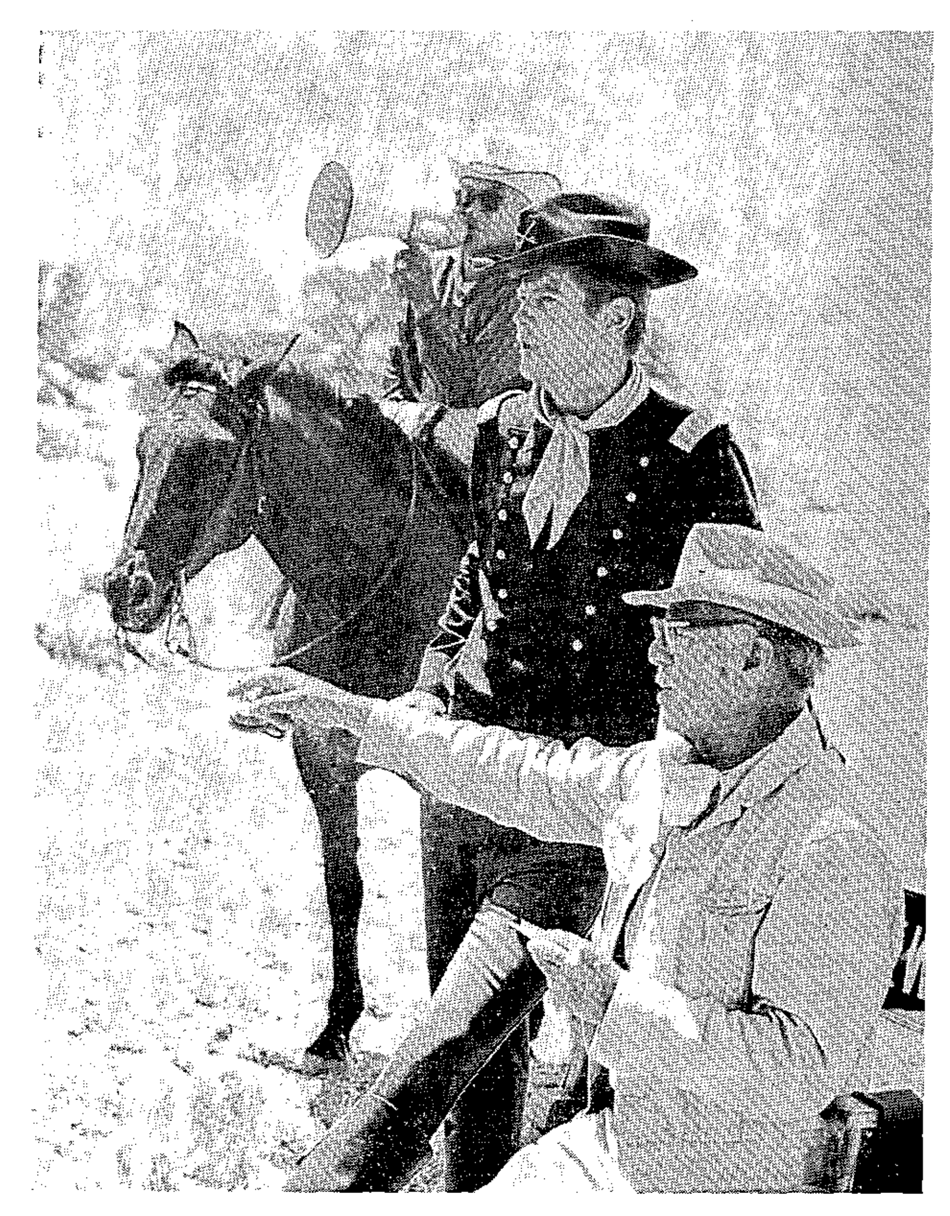
AVRIL 1964 TOME XXIV. — N° 154

« Trop loin à l'Est, c'est l'Ouest. »
PROVERBE CHINOIS.

SOMMAIRE

●

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8ᵉ). - Elysées 05-38 - *Secrétariat :*
Jacques Doniol-Valcroze, Claude Makovski, Jacques Rivette.



Troy Donahue et Raoul Walsh pendant le tournage d'*A Distant Trumpet*

Jean-Louis Noames

Entretien avec Raoul Walsh

Tout comme sa civilisation, dont il est à la fois témoin et juge, le cinéma américain a fondé sa grandeur sur un étonnant pouvoir de synthèse d'éléments exogènes et locaux. Aussi, après ses authentiques représentants que sont l'Anglais Hitchcock, les Viennois Lang, Preminger et Wilder, le Grec Kazan et l'Irlandais Ford, les CAHIERS DU CINEMA se devaient-ils de rendre hommage à Raoul Walsh, cinéaste, tout comme Hawks, spécifiquement américain.

Cinéaste de la guerre et de l'aventure, Walsh a toujours préféré, aux exploits éclatants des francs-tireurs (que sont par exemple Nicholas Ray ou Douglas Sirk), la démarche obstinée du gros de la troupe, la cohésion de l'armée régulière. Ne nous étonnons donc pas de voir son œuvre épouser le cours même du cinéma, cours dont on sait qu'il n'appartient jamais qu'à ceux qui l'ont fondé.

*L'entretien qui va suivre a été réalisé sur le plateau d'*A Distant Trumpet, *lors du premier jour de tournage en studio : Walsh répondait le plus souvent à notre collaborateur entre la mise en place de deux plans. Pourtant, loin de déplorer le morcellement d'une telle rencontre, félicitons-nous plutôt de pouvoir conserver l'image d'un homme qui a toujours su intimement mêler l'art et la vie, au point de mener celle-ci comme une aventure et de vivre celui-là comme un destin.*



— *Parlons d'abord de ce film que vous êtes en train de tourner,* A Distant Trumpet.

— Eh bien, voyons. Vous savez, c'est une très longue histoire à raconter. C'est l'histoire d'un jeune lieutenant, tout juste sorti de West Point, et qu'on envoie au fond de l'Arizona, au Fort Discovery, un poste très avancé, en plein territoire Apache. Ces Apaches sillonnent la région, volent le bétail, pillent les ranches, tuent les gens. Il arrive là-bas et trouve un fort en piteux état. Il entreprend alors de tout remettre en ordre. La première chose qu'il ait à faire, sa première mission est de ramener au fort du bois pour réparer les plus graves dommages. Pendant qu'il coupe ce bois dans la forêt, les Apaches attaquent sa colonne, volent les chariots : pris de panique, ses soldats s'enfuient. Il se retrouve seul, et part. Après un ou deux jours à cheval, il rencontre une diligence folle, dont le conducteur a été tué par les Indiens. Dans la voiture, il n'y a qu'un passager : une jeune femme qui quittait le fort. Elle était mariée à un lieutenant, et lui l'avait déjà rencontrée. Il va à son secours et la conduit dans les montagnes, tandis que les Indiens poursuivent la diligence et les chevaux qu'ils veulent récupérer. Il passe une journée entière et une nuit avec cette fille. Puis, sur le chemin du retour vers le fort, ils sont surpris par un orage terrible. Ils cherchent refuge dans une caverne, et c'est là qu'ils ont une grande scène d'amour. Une fois au fort, le lieutenant fait un rapport sur la désertion de ses hommes et décide d'en finir une fois pour toutes avec ce désordre. Il veut faire d'eux de vrais soldats : il entreprend donc de les dresser. A pied, à cheval, il leur fait faire une série d'exercices si pénibles, qu'à la fin c'est à peine s'ils ont encore la force de tenir debout...

La scène d'amour entre le lieutenant et la jeune fille — que d'ailleurs je n'ai pas encore tournée — est la scène la plus importante du film. Comme dans tous mes films, l'histoire entière tourne autour de cette scène... Ce western que je suis en train de faire sera, je crois, un très bon film. J'ai tout ce qu'il me faut : des centaines d'Indiens et de soldats, une bonne histoire, grand écran et tout le reste... J'en attends beaucoup.

Voyez-vous, ce qu'il faut essayer de faire au cinéma, c'est d'introduire dans un film une grande variété d'éléments différents, de les faire s'accorder entre eux, pour que le film soit construit un peu comme une pièce de musique, une symphonie.

J'aime aussi beaucoup le travail de William Clothier pour ce film. C'est le premier film que je fais avec lui, et c'est un excellent directeur de la photo, particulièrement pour les extérieurs. Beaucoup de nos photographes sont des gens qui ne savent travailler que sur un plateau. Lui, par contre, c'est un homme rude. Il aime travailler en extérieurs, et c'est pourquoi la photo qu'il fait pour ce film est vraiment sensationnelle. Lucien Ballard, par exemple, faisait aussi une très bonne photo couleurs, mais surtout en intérieurs. Là où son art est remarquable, c'est avec les femmes. Quand à Sid Hickox, qui a beaucoup travaillé avec moi pendant une quinzaine d'années, il faisait un très bon noir et blanc, et nous étions en étroite collaboration, en accord.

— *Et vos acteurs...*

— Il y a un certain type d'acteur que j'aime et que j'ai toujours employé : Fairbanks, Flynn, Gable, des hommes durs, qui savaient mener une action sans qu'elle ralentisse jamais.



Distant Drums, 1951 (Arthur Hunnicutt, Richard Webb, Gary Cooper).

Parmi les acteurs et actrices nouveaux, je n'en vois pas d'aussi grands qu'eux. Aucun de ces jeunes ne pourrait prendre la relève des anciens. Surtout parmi les femmes : il n'y a pas de nouvelle Lana Turner qui se soit révélée. Tous et toutes ne sont que des « teenagers ». Ils n'ont pas beaucoup de stabilité, pas d'expérience dramatique, pas beaucoup de personnalité, ni beaucoup de puissance, et souvent pas du tout. Il n'y a pas de force en eux. Ils ont de belles gueules, oui.

En France, en Italie, les vedettes féminines sont un peu plus âgées, certes, mais elles ont au moins de l'élan, un feu intérieur, et un registre varié. Nos filles à nous sont placides. Elles craignent de faire la moindre mimique, parce que quelqu'un pourrait bien apercevoir une petite ride dans leur visage. Voilà ce que nous avons à affronter, à combattre. Et toutes, bien sûr, sont stéréotypées : les unes se coiffent comme Marilyn Monroe, les autres comme Lana Turner...

En ce qui concerne les hommes, la nouvelle génération d'acteurs ne me semble pas plus brillante. Certains d'entre eux, qui ont travaillé à la TV, ont la chance de pouvoir s'imposer. Mais cela leur prendra du temps, parce que les gens qui roulent en voiture, et voient qu'au cinéma du coin on joue un Ben Casey, se disent qu'ils feraient mieux de rentrer chez eux et de voir la même chose sans payer, sur leur écran de télévision. Maintenant, on parvient à écarter ces jeunes acteurs de la TV pendant assez longtemps, et cela va mieux. Un peu mieux seulement, car il est encore une chose pour nuire à ces acteurs : c'est qu'on repasse de plus en plus les vieux feuilletons. Mais, de toute façon, il ne s'est révélé aucun grand acteur parmi ces gosses sans personnalité ni expérience.

Il est très facile de faire un film de vingt-six minutes pour la TV : on montre tout ce qui est superflu, des gens qui montent des escaliers, marchent pendant un temps interminable, etc. En fin de compte, que reste-t-il ? Trois minutes de scènes « sauvages », de violence, de bagarre. Ça n'est qu'une formule à appliquer, vous voyez ce que je veux dire ?

Jimmy Best, par exemple, un de ces jeunes acteurs, je l'ai utilisé trois ou quatre fois, et il a également joué avec Fuller. Il travaille beaucoup, c'est un jeune type très précis, très bon. Ils ont essayé de l'employer dans un de ces feuilletons pour la TV, mais ça n'a rien donné : je ne crois pas que le public ait répondu. Je ne sais d'ailleurs pas pourquoi. Il est très bon, comme acteur de complément, très utile, très naturel. J'ai entendu parler de ce rôle d'homme du Sud (il l'est, en réalité) qu'il joue dans *Shock Corridor*...

En fait, quand un acteur doit jouer une scène, je me contente d'abord de lui demander comment *lui* compte jouer cette scène. Car il y a toujours chez eux une certaine tendance à forcer le jeu, c'est-à-dire, finalement, à ne pas y mettre assez d'émotion véritable... Il faut bien les surveiller. Je joue moi-même la scène pour leur montrer comment faire. Mais, quand un acteur n'est *pas* exactement le personnage, quand ils ne coïncident pas, plutôt que de lutter pour rien, j'adapte le rôle à la personnalité de l'acteur, je m'arrange pour que ce décalage disparaisse.

Un des acteurs dont j'ai le meilleur souvenir est Arthur Kennedy. C'est l'un des plus grands. Il a commencé sa carrière dans *High Sierra*, je crois, où il était l'un des gangsters. C'était un acteur merveilleux, et qui s'est encore amélioré avec les années...

— *Comment élaborez-vous vos scénarios ?*

— Généralement, je travaille en collaboration serrée avec les scénaristes, avant qu'ils établissent le script. Et cela, pour une raison au moins : c'est que j'ai fait tant et tant de films que je connais la plupart des extérieurs possibles pour un tournage et, comme les scénaristes ne sont pas forcément familiers de toutes ces régions, il faut que j'élimine moi-même certains projets de scènes qu'il serait impossible d'y tourner.

— *Une fois le script établi, improvisez-vous au tournage ?*

— Bien sûr. Mais nos méthodes de travail sont différentes de celles qu'on pratique en Europe. Là-bas, tout se passe en famille. On peut s'asseoir au beau milieu d'un plan et en discuter avec toute l'équipe. C'est plus difficile en Amérique : il arrive que les acteurs n'aient aucune expérience, et il est alors impossible de leur parler, de discuter du film avec eux. En Europe, les acteurs sont, je crois, plus cultivés, ils savent mieux tirer profit de leur expérience. Ils sont souvent plus intéressés par la réussite artistique du film que par leur propre réussite. En fait, dès qu'on improvise, qu'on ajoute du dialogue ou des jeux de scène, qui ont de grandes chances, d'ailleurs, d'être coupés au montage, il est souvent difficile à ces acteurs américains de suivre...

En France, en Italie, même en Angleterre, le cinéaste a la possibilité de faire des films réalistes, de les rendre plus vivants... Réalisme, vitalité, deux choses qui, ici, nous sont très difficiles. D'abord, il y a le Code qui nous empêche de faire ce que nous voulons. Puis les gros studios ont peur : ils évitent toujours de faire des films qui ne soient destinés qu'aux « adultes ». Nos mains sont liées. Nous devons coller dans nos films des scènes à la guimauve. Aujourd'hui même, on vient de me remettre les résultats de l'examen qu'a fait la censure, pour voir s'il n'y avait dans le film rien de contraire au Code Hays. Eh bien, on me dit qu'il faut, dans un plan, retirer la fille, car elle ne doit pas rester dans la chambre où un homme et une femme s'embrassent. C'est ridicule. On a toujours des embêtements de ce genre, des petites choses. Il y a même une règle qui interdit à un baiser de durer plus de trois secondes. Je vous jure que c'est vrai. C'est pourquoi les adultes, aux Etats-Unis, traverseront plus volontiers la rue pour voir un film français avec beaucoup de « sex », ou un film italien dans lequel un mâle couche avec trois bonnes femmes à la fois dans le même lit, tandis que passe à côté un film américain dans lequel la vedette, le gars, embrasse la fille sur le front en lui disant bonsoir... Non, ce n'est pas possible !

— *Comment sélectionnez-vous vos scénarios ?*

— Je reçois beaucoup de scripts, et mon agent en reçoit aussi. La première chose que je lui demande, c'est l'endroit où se passe l'action, le lieu où le film doit être tourné. Parce que j'adore voyager, et travailler en extérieurs. Je ne tiens pas du tout à rester enfermé dans une sorte de chambre pendant trois ou quatre semaines, encore moins à y travailler ! Si le script me plaît, il reste un problème qui est primordial aux U.S.A. : obtenir une vedette pour jouer dans le film. On commence toujours par attribuer les rôles



Marines, Let's Go, 1961 (à gauche, Tom Tryon).

à de très grandes vedettes et puis, peu à peu, on descend, et on est soudain forcé d'accepter quelque acteur médiocre, parce que les acteurs importants qui auraient pu jouer ce rôle, de bons acteurs, sont sous contrat, occupés à faire autre chose.

Pour accepter un script, je tiens compte aussi de son originalité : si tel genre de film, par exemple une histoire passionnante se déroulant dans les mers du Sud, ou des aventures maritimes, n'a pas été tourné depuis longtemps, je me dis qu'il a une chance de plaire. Reste la vedette...

— Vous avez déclaré à un magazine américain qu'il n'y avait qu'une seule façon de montrer un homme qui entre dans une pièce...

— Oui, c'est un de mes principes. Les jeunes metteurs en scène en font beaucoup trop. Pour filmer l'entrée de ce type, ils mettent la caméra sous la table, ils font des tas de manières. Alors qu'en réalité il n'existe qu'une façon de filmer cela : vous faites entrer votre homme dans la pièce. Il demande au président de la Banque : « Puis-je avoir une augmentation ? » Le président lui dit : « Non, c'est hors de question, sortez ! » Et le type sort. C'est tout. Je tourne cette scène en deux minutes.

Ce que je veux dire par là, c'est que je désire tout simplement atteindre à une plus grande authenticité. Non seulement rendre la scène plus authentique, mais aussi la chose que je filme. Pour cela, il m'arrive même de ne pas du tout répéter une scène. Je dis simplement aux acteurs de se lancer. C'est aussi pourquoi je préfère voir le film monté tel que je l'ai tourné. Aussi, quand on me propose un scénario, la première chose que je fais, c'est d'imaginer le film tout entier visuellement : où les scènes se dérouleront, quel sera le décor, comment l'action progressera, etc.

— Que pensez-vous de la définition de Hawks, selon laquelle la forme la plus haute du drame est l'homme en danger ?

— Elle est bonne, très bonne. Elle justifie en quelque sorte le suspense. Car on a toujours un personnage principal, le « héros », et même si le spectateur sait très bien qu'il ne mourra pas, et sera là à la fin du film, il vous faut quand même l'entourer de dangers, le précipiter dans des situations périlleuses, le menacer par l'aventure, pour parvenir à persuader le spectateur un instant que peut-être ce héros risque de n'être plus là à la fin, pour insinuer qu'il est, au fond, fragile. Et c'est, pour le cinéaste, la chose la plus difficile.

— Quelle est pour vous l'importance d'un film ?

— Un film, cela vous prend tout votre temps. C'est pourquoi la plupart des metteurs en scène ne vont pas aux « party » et autres distractions le soir. Il vous y arrive trop souvent d'être assis à côté d'une femme ennuyeuse, par exemple, qui vous cassera les oreilles toute la soirée avec la partie de pêche qu'elle organise pour le lendemain, alors que vous, vous vous demandez comment vous allez bien pouvoir résoudre tel embarrassant problème à propos des scènes que vous devez tourner en extérieurs, le lendemain...

J'aime terminer un film en cinq ou six semaines, car, après, je commence à me lasser, à me désintéresser de l'histoire. Mais, pendant que je suis dessus, sur la « chose », je ne vais à aucune party, je ne sors pas. Quelquefois, je vais faire du cheval dans mon ranch. Heureusement, j'ai une femme qui me comprend. Je me lève dans la nuit, pour réfléchir, pour faire des plans de travail pour le lendemain. Et quand je sais avec précision comment je vais résoudre tel problème, ou comment mes personnages joueront telle scène, alors je peux aller me coucher.

— Que pensez-vous de la comédie ?

— Tels que sont les gens aujourd'hui, il est devenu très difficile de les amener à rire. Ils ne réagissent plus du tout au comique de situation, et cela, parce que les scénaristes truffent le film de dialogues, de jeux de mots, et oublient ce genre de comique qui plairait, bien sûr, à tous les publics. Auparavant, le comique était fondé sur les situations. Et le public suivait l'histoire, la précédait même en se disant : « Bon dieu, quand ce type va entrer dans la pièce, qu'est-ce qu'il va prendre comme raclée ! » Aujourd'hui, seul subsiste le comique de dialogue. On appelle le cinéma « motion picture ». Ce n'est pas pour rien. Il faut que ça bouge. Et c'est pour ça que j'ai été désagréablement surpris quand un type comme George Stevens a tourné *The Diary of Anne Frank* : tout se passait à l'intérieur, vous vous rendez compte ! A l'intérieur, toujours !

— Quels sont les metteurs en scène que vous préférez ?

— Howard Hawks est un très bon cinéaste. Je connais bien ses films. J'aime aussi John Ford, Willy Wyler. Ce sont pour moi les meilleurs. En fait, je ne vois pas beaucoup de films. Et il m'est même impossible, le plus souvent, de voir mes propres rushes : quand je rentre au studio, le film est déjà monté, il est fini ! Bien sûr, j'aime voir des westerns. J'ai été élevé au Texas, dans la tradition de l'Ouest. J'en sais pas mal sur la question. J'ai souvent conduit du bétail du Texas jusqu'au Montana, avec ces grands « cattle drives », des vrais, ceux-là.

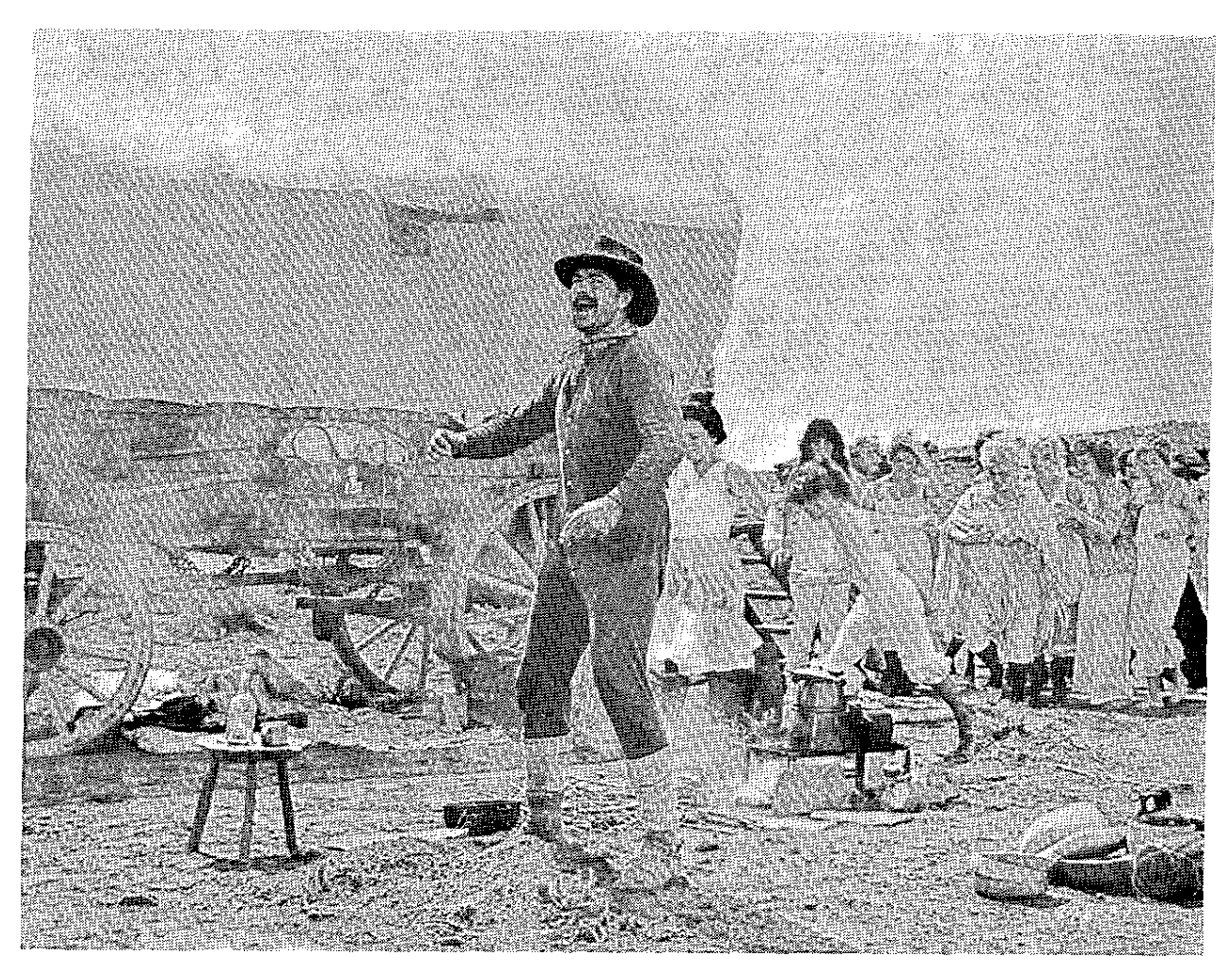
Pour les écrivains, c'est bien sûr Shakespeare que je préfère. Mais aussi Victor Hugo, et Guy de Maupassant, qu'il ne faut pas oublier, je crois. Son rôle fut immense, il apporta beaucoup, et sa façon de décrire les personnages reste aujourd'hui pour nous un modèle.

J'ai fait un peu de « peinture », des portraits et des natures mortes, des fleurs surtout. Je n'ai jamais composé de musique, mais j'ai été le premier à faire jouer sur le plateau même la bande musicale du film...

— Dans quelle mesure faire des films vous est-il indispensable ?

— Voilà une préoccupation bien européenne... Pour moi, faire des films, c'est comme pour un type qui fait de la peinture. Il peint un certain sujet, qu'il aime. Il essaie à plusieurs reprises. Il recommence. Il peint des choses différentes jusqu'à ce qu'il trouve sa voie. Mais il faut qu'il fasse de la peinture. Ça lui est nécessaire. Ou il peint, ou il se saoule. Telle est pour moi l'importance du cinéma. Enfin, si je le voulais, je pourrais aller m'asseoir sous mon porche, ou aller à mon ranch et compter le bétail à longueur de journée... Mais voilà...

(Propos recueillis au magnétophone.)



A Distant Trumpet, 1964.

Sur le plateau de

A Distant Trumpet

Premier jour de tournage en studio. L'équipe revenait d'Arizona en avion, ce qui explique certaines plaisanteries de Walsh.

Plan nº 704 : le décor représente l'intérieur d'un fort, dans l'Ouest américain. Un acteur jouant le rôle du capitaine se rase devant une glace; il parle avec un caporal. Au plan précédent, il lui a dit : « *Dans ce pays, deux choses seulement comptent...* » Il poursuit : « *... la première, c'est de monter en grade, l'autre, les Apaches* ».

Walsh : « Dès que tu aperçois dans ton miroir l'Indien qui entre, tu te retournes brusquement et tu cries : « *Un Indien !* »... Souviens-toi, tu te retournes à toute vitesse et tu le regardes. Et pose ton rasoir là. »

On tourne. Tout va bien. *Suggestion* de l'assistant quant à la place de l'officier. Acceptée par Walsh. On recommence le plan. Troisième, puis quatrième prise, que tout le monde s'accorde à trouver la meilleure.

*
**

Autre plan. Le lieutenant Hazzard (Troy Donahue) entre dans la pièce avec l'Indien. Autres acteurs dans le plan : le capitaine, le caporal, un soldat qui vient d'arriver au fort avec l'Indien et le lieutenant.

On commence, après quelques indications de Walsh aux acteurs quant à leurs places. Walsh : « Troy, place-toi à gauche. Un peu plus encore. Là, très bien. Dis donc, Bill (le capitaine), essaie de mettre un peu plus de férocité dans ta réplique. » Il mime la scène. « C'est un Indien, non ? Ce n'est pas Sunnybrooke. » Le *private-joke* passe d'un technicien à l'autre.

Je me place avec mon magnéto derrière la caméra de Clothier. Il se retourne et, d'une voix à peine audible : « Qu'est-ce que c'est que ce machin-là ? Qu'est-ce que vous foutez là ? — C'est un magnétophone, j'enregistre, Monsieur Clothier. — Pour qui ? — Pour une revue de cinéma. » Air complètement étonné de Clothier. Il finit par comprendre ce que je lui dis. « Je m'excuse », dit-il au bout d'un instant, « je n'avais pas compris tout à l'heure ce que vous étiez en train de faire. Un reportage, en quelque sorte ».

Les acteurs commencent à dire leurs répliques. Troy : « *Il est venu par la diligence, avec moi.* » — Le capitaine : « *Avec vous ?* » — Le caporal : « *C'est un éclaireur, mon capitaine, qu'est-ce que j'en fais ?* » — Le capitaine : « *Qu'est-ce que vous voulez dire ?* » — Le caporal : « *Je peux le mettre dans l'écurie.* » — Troy : « *Et pourquoi dans l'écurie ?* » — Le capitaine : « *Pourquoi pas, c'est un Indien. Bonne idée, caporal, mettez-le dans l'écurie.* » — Le capitaine poursuit : « *Vous avez sûrement envie de vous laver ?* »

Walsh : « On essaie, une fois encore. Je pense qu'on devrait avoir une phrase de plus, une réplique de transition, pour marquer la surprise, quand Bill aperçoit l'Indien. Par *exemple* : « *Bon Dieu, qu'est-ce qu'il fout là !* » Oui, c'est ça, très bien, tu diras ça ! »

Les acteurs reprennent la scène. Walsh demande : « Laissez le temps à Troy de prendre son chapeau et de se diriger vers la porte. Bill, on va allonger ta phrase et tu la diras plus lentement. » *Il lui indique le jeu* : « *Il faut, pendant que tu dis cette phrase, qu'ils aient le temps de marcher vers la porte.* »

L'ingénieur du son déclare qu'il n'a pas pu enregistrer, ce n'était pas assez fort. Walsh demande à Gregg (le caporal) de parler plus fort. Il continue, ironiquement : « Tout ça pour les mangeurs de popcorn ! Allez, on recommence, et mettez-y un peu plus de vie ! Dis donc, toi, tiens-toi droit, on n'est plus dans l'avion, maintenant ! Bill, tu diras plutôt : « *What the devil is he doing there !* » au lieu de « *What the hell...* » Troy dit déjà deux fois *hell* dans le film, c'est assez. » Un technicien me dit : « On n'a droit qu'à deux *hell* par film. Marrant, non ? » Le capitaine redit sa phrase, avec *devil* à la place de *hell*. Walsh : « Non, plus fort ! » Il lui montre. Le capitaine : « Mais *devil* n'est pas un mot assez fort, *hell* était mieux. » Walsh : « Non, après on nous coupera la scène, ils en sont bien capables. Encore une prise. »

*
**

Un peu plus tard, on met en place le plan suivant. Troy : « Est-ce que j'ai mon chapeau sur la tête dans cette scène ? » Walsh : « Oui. Très bien. Faites sortir l'Indien. Allez-y, répétez ! »

Le capitaine, au caporal : « *Montrez-lui* (à Troy) *où est sa chambre.* » Troy et le caporal sortent. Le caporal montre à Troy où il doit aller et emmène l'Indien à l'écurie. Un soldat suit Troy. Le capitaine continue à se raser.

L'assistant-metteur en scène : « Bill, avancez par là, un peu plus près, on marquera à la craie votre place. Attention, il est hors champ ! » Walsh : « Marquez la place de Troy aussi. Où va être Troy maintenant ? » Troy indique l'endroit. Walsh : « Bravo, Troy, tout va bien maintenant. » Il s'adresse à un soldat : « Est-ce que ta tunique était ouverte de cette façon dans la scène précédente ? »

L'assistant (au soldat) : « Bobby, tu te mets au garde-à-vous dès que tu aperçois l'officier. » Walsh : « Debout, Bobby ! Bill, dis ta réplique très vite, et puis tu reviens ! Allons-y ! » Clothier : « On ne voit pas la porte quand l'Indien sort. » Walsh : « La seule chose qu'il sache, c'est où sont les toilettes dans l'avion. » Rires sur le plateau. Walsh demande aux techniciens de cesser de chuchoter. Un assistant demande : « Ne pourrait-on pas dire plutôt : « *Montrez-lui où il va habiter ?* » Walsh accepte la suggestion. Bill : « Ça vous plaît vraiment plus ? Vous en êtes sûr ? » Walsh acquiesce. On tourne le plan. Les techniciens applaudissent.

⁂

Scène suivante. Walsh : « Gregg, tu te tiens debout devant le bureau, en train de lire le journal. Troy, toi et Bobby, entrez dans la pièce. On répète ! Troy, reste donc où tu es. Troy, qu'est-ce que tu dis quand tu entres ? »

Plusieurs personnes à la fois : « Il n'y a rien de prévu. » Troy : « Si je disais : « *Lieutenant Hazzard, au rapport devant l'officier supérieur.* » Walsh : « Pourquoi ne dis-tu pas plutôt « *Qui commande ici ?* » Bobby, prépare-toi ! Troy, passe-lui la tunique et lui, il la posera par là ! Faites ce qui est le plus pratique pour vous, les enfants ! Troy, tu peux dire ta phrase en entrant, pendant que tu marches. Gregg, tu sursautes dès que tu le vois. Mettez de la poussière mêlée de sueur sur le visage de Bobby, il a l'air trop propre ! » Longue discussion de Walsh avec les assistants. Il s'adresse ensuite à Bobby : « Dès que tu as posé cette tunique, laisse-toi tomber sur cette chaise. Tu es censé être très fatigué. »

Troy joue encore une fois la scène avec Bobby et Gregg. Quelqu'un suggère que Troy dise seulement : « *Lieutenant Hazzard au rapport.* » Walsh demande si c'est vraiment mieux. On répond affirmativement. Il accepte la suggestion. Troy rejoue la scène. Walsh demande : « Allez, applaudissez-le un peu ! » Applaudissements détachés et ironiques des techniciens.



A Distant Trumpet.

Entre deux plans,

conversation avec William Clothier :

— *Vous avez travaillé avec John Ford, Samuel Fuller, et enfin avec Raoul Walsh. En quoi leurs méthodes de travail diffèrent-elles ?*

— Chaque metteur en scène a naturellement sa façon propre de travailler. Ce film, *A Distant Trumpet*, est le premier que je fais avec Mr. Walsh, et je dois dire que c'est un grand plaisir de travailler avec lui. J'ai fait pas mal de films avec John Ford et un film avec Sammy Fuller. Chaque metteur en scène travaille différemment. Mais il est toujours plus agréable de travailler avec les « vieux routiers » qu'avec les jeunes, les gosses qui font leurs débuts. Quand un metteur en scène veut un certain climat pour une scène, je comprends exactement ce qu'il veut et j'essaie de suivre ses instructions, selon, bien sûr, le script que j'ai lu.

J'aime travailler, autant qu'il est possible, en nuances discrètes, et en intérieurs. C'est différent en extérieurs. Pour *A Distant Trumpet*, nous avons eu la chance de pouvoir photographier des nuages magnifiques, des ciels très bleus, et beaucoup d'indiens très colorés. La cavalerie bien sûr est très haute en couleurs, également. Pour ce qui concerne les intérieurs, ce n'est qu'aujourd'hui que nous commençons, car nous venons tout juste de revenir d'Arizona. Il nous reste de nombreuses choses à tourner : en particulier, des séquences de nuit dans ces petites baraques, et nous sommes déjà décidés sur les tons de couleur à employer. La couleur de ce film sera différente de... disons par exemple *Horse Soldiers* de Ford, qui fut tourné dans les marais, les jungles du sud des Etats-Unis. Celui-là, au contraire, fut tourné dans le désert. Les contrastes entre couleurs sont totalement différents.

— *Quels sont, à votre avis, les meilleurs photographes américains ?*

— Je crois que Harry Stradling est un des meilleurs. Leon Shamroy, Ernie Laszlo, Danny Fapp, Russ Metty, Charlie Lang, il y en a tellement d'autres auxquels je ne pense pas sur le moment. James Wong Howe est un très bon cameraman, vraiment très bon.

— *Y a-t-il un film auquel vous ayez collaboré qui ait votre préférence ?*

— Très certainement, *The Alamo*. Nous avions là un film en 70 mm, passionnant à réaliser. J'ai fait trois ou quatre films avec M. Ford, qui je crois sont des films de grande qualité. Oui, c'est vraiment *The Alamo* qui est le meilleur film que j'aie fait. Pour le film que je suis sur le point de réaliser avec M. Ford, qui est également en 70 mm, j'espère, nous espérons faire aussi bien ; nous essaierons de faire mieux. Le film avec M. Walsh est en Panavision, mais ce n'est pas le grand écran, c'est l'écran moyen.

— *Adaptez-vous votre photographie à l'acteur, à l'actrice ?*

— Non, pas vraiment. Je fais beaucoup de films de John Wayne, et vous savez qu'il est un des acteurs les plus importants dans notre industrie ; eh bien, nous ne le « traitons » pas différemment, en ce qui concerne la photo. Il peut arriver, bien sûr, que Duke (c'est John Wayne) me dise : « Joë, essayons d'obtenir tel ou tel effet », et nous le faisons. Mais de toute façon, on le photographie de la même manière que les autres.

— *Comment avez-vous débuté comme cameraman ?*

— Cela remonte à quarante ans très exactement. Je suis arrivé en Californie, et j'ai trouvé un emploi, en 1923, c'était ce que nous appelions à l'époque la « poverty row ». On y tournait des films en trois ou quatre jours. J'ai travaillé là-bas comme assistant-cameraman pendant un an et demi. Et puis j'ai travaillé, toujours comme assistant-cameraman, avec la Paramount. Puis je suis graduellement monté en grade : je suis un « First Cameraman » depuis environ vingt ans. A l'époque du muet, j'ai travaillé avec Bill Wellman, en 1926, pour son film *Wings*. J'ai d'ailleurs également réalisé ses sept derniers films. Maintenant il s'est retiré ; depuis deux ans. C'est un type extraordinaire : un autre de ces vieux routiers. Je voudrais bien qu'il soit de retour dans cette industrie, vous savez. Un grand homme.

— *Je l'ai en effet eu au téléphone, et il m'a confié qu'il avait laissé tomber le cinéma parce que de nos jours on ne savait plus comment faire un film.*

— Et il a raison. Il a eu des ennuis. Nous en avons tous eu d'ailleurs. Pendant quelques années, ici, tous les efforts se portaient vers la télévision. On ne faisait plus de films. On ne pouvait plus trouver de scénarios. Aujourd'hui, il est dur de trouver des histoires. Mais je crois que maintenant l'industrie cinématographique revient à la charge. Et je l'espère.

(Reportage effectué par Jean-Louis Noames.)



Objective Burma, 1945 (Errol Flynn).

Jean-Louis Comolli

L'esprit d'aventure

Objective Burma se présente d'abord à nous comme un film de guerre, et rien que cela. Mais la guerre n'est pas si peu de chose, surtout s'il faut la filmer, c'est-à-dire la faire à tous les postes et sur tous les fronts : à la fois stratège et soldat, général et bataillon, du bon côté comme de l'adverse, en pleine brousse et sur les cartes, de corps autant que d'esprit, dans le concret comme dans l'abstrait. Et tant de rôles, tant de combats joués ensemble, conçus et réalisés par le même chef, obligé non seulement de subir batailles et défaites, mais de les comprendre : d'en tirer le sens et l'exposé, une synthèse immédiatement claire, de retrouver aux balles perdues leur nécessité première et leur fin dernière. C'est dire que si les guerres étaient conduites par les cinéastes... Car on n'en demande pas tant au soldat qu'au cinéaste : les films de guerre sont aussi nombreux et passionnants que les guerres, comme elles ils sont aussi souvent ratés. Car s'il faut au cinéaste être de tous les engagements, il risque bien de tous les éluder : omniprésent, et tout autant pas une fois où il faut. Bref, il est plus difficile de réussir un film sur la guerre qu'une guerre et ça n'est pas peu dire.

La leçon de la guerre. — Le cinéaste, disais-je, obligé de comprendre la guerre en même temps qu'il la fait : de l'apprendre, donc, afin de l'enseigner. On ne sera pas surpris qu'*Objective Burma* ait été choisi, parmi tant d'autres, pour servir d'exemple et de modèle, vers 1946-47, aux groupes de combat de la Hagannah : ainsi le film fut-il projeté plusieurs fois à ces guerrilleros, non point tant, on s'en doute, par amour de la guerre, de Walsh ou du cinéma, mais à fin d'exercice véritable, en tant qu'entraînement. Et ce n'est point pour nous surprendre, puisque telle est bien la dimension commune à *Objective Burma*, *Battle Cry* ou *The Naked and the Dead* : l'apprentissage. Pour ces hommes, et c'est l'un des

grands thèmes walshiens, venus d'horizons très divers et que rien ne relie d'abord sinon la même aventure, c'est leur propre affrontement vécu à l'intérieur de l'affrontement général. Jeunes ou vieux, à peine arrivés ou soldats de métier, pour eux la même leçon commence et recommence. Leçon terrible pour les premiers parce que chargée de mystère; plus terrible encore pour les seconds parce que bien connue et d'un mystère tout à fait livré au hasard. Un même apprentissage qui ne se contente pas de les opposer entre eux ou de les réunir, mais les éprouve face à eux en même temps que face au monde : la leçon de la guerre est bien sûr celle aussi de la vie. L'aventure de l'individu confondue avec l'aventure générale, voilà qui nous livre un peu le mouvement d'*Objective Burma* et le secret de sa force : qu'ici le cinéma de guerre confond sa démarche avec la guerre, tous deux sachant forcer le cas particulier à ne trouver son sens que dans le tout, l'individuel à participer de l'ensemble, exigeant tous deux de lui qu'il se dépasse et ne s'occupe plus de se comprendre, mais d'être compris dans une totalité qui le transcende. Le cinéma de Walsh est un cinéma de synthèse.

Corps à corps. — Mais revenons à nos guerrilleros. Leurs instructeurs leur disaient, en leur montrant *Objective Burma* : « C'est le seul *vrai* film de guerre. » Ils voulaient dire par là, en militaires, que c'était (avant les récents Walsh et *Les Carabiniers*) le seul film où une rafale de Thomson n'était pas accompagnée du bruit d'une Beretta, où n'étaient point confondues grenades offensives et défensives, que les ruses de guerre n'y étaient pas des ruses de scénario, ni la jungle un décor, que l'on y voyait combattre et mourir comme dans la guerre réelle, espérer ou délirer « pour de vrai », bref que ce n'était pas là « du cinéma », mais bien le visage guerrier de la guerre, du vif, une sorte de parfait reportage où les valeurs altérantes de « l'art » n'avaient aucune part. Ils prêtaient donc, comme les Français à *Adieu Philippine*, mais dans un autre sens, au réalisme les pouvoirs du réel et ses vertus. Mais ce qu'ils considéraient ainsi comme le comble du réel (c'est-à-dire l'absence d'art) n'est bien sûr que le comble de l'art : comme tant d'autres, ils pensaient que le cinéma ne peut que mentir, alors que c'est précisément la vérité du cinéma de leur donner le sentiment de cette vérité-là.

Ces chefs voulaient dire aussi, je suppose, qu'on avait avec ce « film » affaire non pas à un regard sur les choses, mais aux choses elles-mêmes, non pas à une spéculation sur la guerre ou à son « expression », mais à la guerre elle-même, donnée directement (croyaient-ils, mais en fait au terme d'une démarche dont nous verrons les complexités), telle quelle, sans fioritures ni art, en toute technique et honnêteté. Beau compliment. Qui a pour mérite et pour effet de renvoyer le film tout entier au concret le plus absolu, le mieux tangible, d'en faire, non plus une expression du monde, mais un morceau de réel, un fragment de ce monde saisi directement et offert, en quelque sorte, comme avant-première de l'ensemble. Tel apparaissait aussi ce film aux apprentis-soldats, qui lui durent, peut-être, quelqu'un de leurs succès, et d'être mieux avertis quant aux pièges à la fois de la guerre et de leurs illusions.

L'esprit entre en guerre. — Retournons un instant au front, où se trouvent de concert soldat et cinéaste : ce dernier se voit heurté — si l'on en croit les officiers de la Hagannah — aux détails les plus concrets et minutieux de la guerre, à ses embûches les plus proches. Il n'est pas question qu'il les perde un moment de vue, car ce serait oublier ce par quoi la guerre est guerre, et véritable : corps à corps, gestes automatiques sur l'arme, réflexes, tout un conditionnement du réel qui contraint l'esprit à s'accrocher à ses plus matérielles proies, fusil, nourriture, fatigue, corps tout entier.

Mais notre cinéaste ne doit pas oublier que cette guerre lui échappe encore si (tel Fabrice) il n'en saisit que « les petits côtés », que l'immédiatement tangible. Car il lui faut aussi comprendre l'ensemble des opérations sans ôter pour autant son doigt de la gâchette, et mener la guerre en même temps que chaque pas du soldat. C'est donc à l'abstrait le plus extrême qu'il se voit renvoyé sans cesse par le plus extrême concret. Car vain devient le geste exact du guerrier s'il n'y a pas de guerre, vaine la rafale si elle ne répond pas aux plans de l'assaut, inutile que les hommes soient choisis et vêtus fidèlement si leur périple n'est pas à l'avance déroulé et fixé, inutile qu'ils marchent s'il ne se trouve pas quelqu'un — pas eux, bien sûr — pour savoir où ils vont. Vain de s'en prendre au concret du monde sans idée, vain de filmer sans mise en scène.

Voici donc que les boutons de guêtre en appellent aux stratégies, et que les stratégies demandent aux boutons de guêtre une présence effective. C'est, on s'en doutait, que *monde* et *création* se renvoient de bout en bout la balle, concret et abstrait se rencontrant pour se nécessiter, car ils ne vont nulle part s'ils y vont l'un sans l'autre. Voici qui rejoint cette dimension du film plus haut esquissée : la force et la beauté d'*Objective Burma* vien-



Marines, Let's Go.

nent d'abord de ce mouvement qui fait s'échanger matière et pensée, de ce passage non plus seulement de l'individu à l'ensemble, mais des choses elles-mêmes à l'esprit. Film et guerre forcent celui qui les entreprend à une même opération : créer, combattre, c'est ici comme là donner son sens au foisonnement des signes, résoudre leur diversité, établir la règle de leurs variations, dépasser leurs particularités en une entité fonctionnelle. Tel est, à meilleure raison, l'objet de ce film de guerre dont les militaires (et il faut bien leur faire sur ce point confiance) disent qu'il est la guerre même.

Une aventure de l'esprit. — On voit bien comment faire un film sur ce mélange explosif d'abstrait et de concret qu'est la guerre, finit par faire un film où le concret se mêle dangereusement d'abstrait. Il est difficile de forcer l'aventure sans s'y exposer. D'un côté, cette aventure du corps, de l'autre celle de l'esprit : si l'on reconnaît en *Objective Burma* l'épopée du corps, il ne peut manquer d'être l'épopée pareille de l'esprit... Car comment rendre compte autrement de cette raison absurde qui pousse une colonne en pleine jungle, toujours plus loin de son point de chute et de son but ? L'objectif de la mission est atteint dix minutes à peine après le début du film, et ses buts remplis exemplairement : la base japonaise détruite, pas de pertes, le retour commencé, bref, l'aventure sans risque jusqu'au moment où, dans ce scénario trop bien réglé et qui ne nous donne, comme pour s'en débarrasser dès l'abord, de la guerre que l'image idéale et factice, l'exaltation facile de vaincre sans péril, survient précisément l'aventure.

C'est-à-dire l'imprévu, bien sûr, mais surtout ce par quoi ni cette guerre ni cette aventure ne le seraient vraiment : le mystère, disons, ou plutôt cette absence de danger qui devient mystérieuse et menaçante, et l'on se souvient que les malheurs de la colonne commencent avec la voix sans écho d'un haut-parleur japonais dans le camp anéanti sans dangers... Et c'est alors contre *l'invisible* qu'auront à lutter ces hommes, contre la pré-

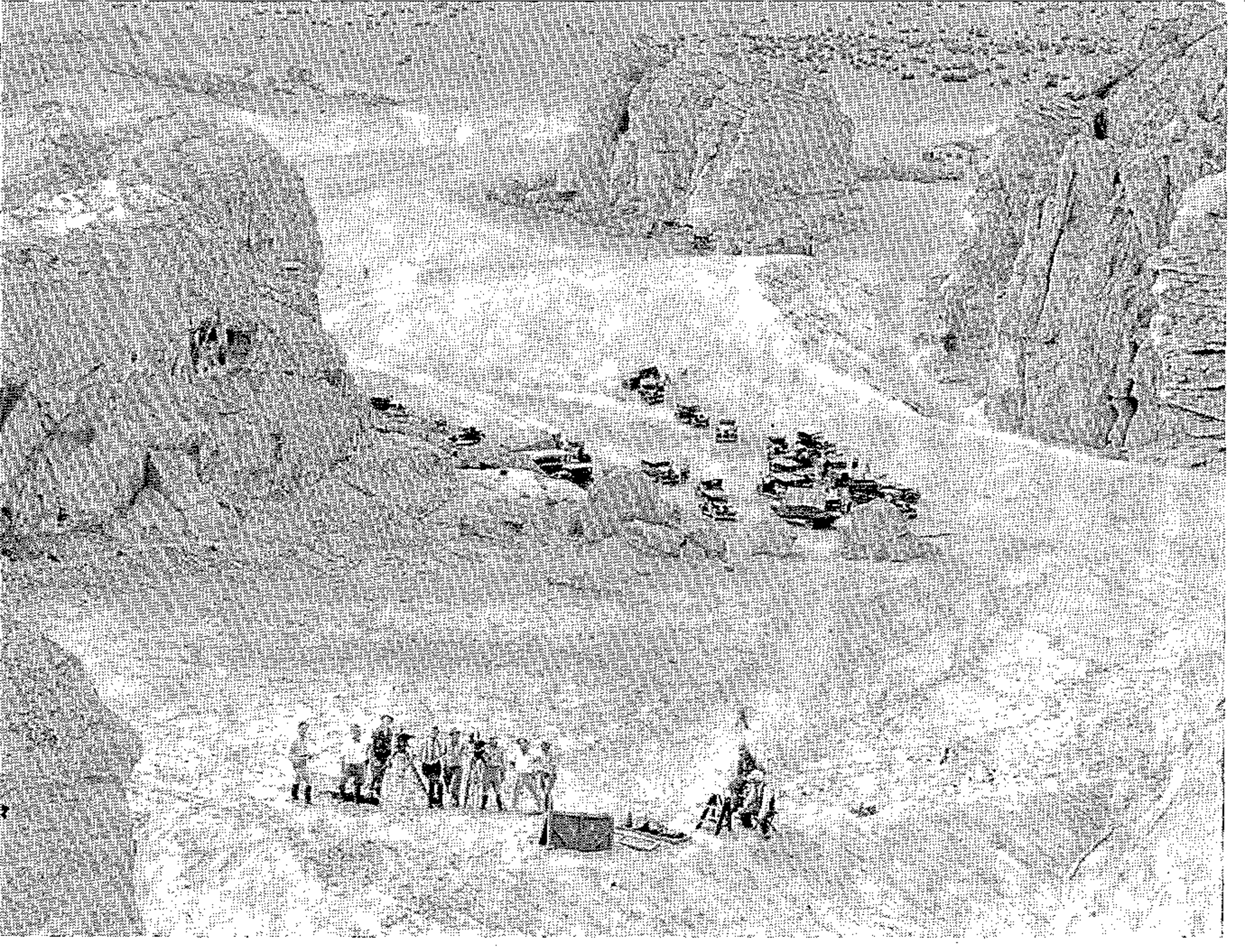
sence occulte de l'ennemi, sa menace omniprésente, cernante, mais cachée par l'autre menace visible de la jungle. Se poursuit donc un combat contre des ombres. Mais ce ne serait rien : c'est aussi un combat pour des ombres : car qui sont en effet ces chefs mystérieux qui guident à distance la colonne selon un plan et dans un but qu'ils sont seuls à connaître ? Aussi, ces soldats qui ont perdu la mémoire de leur cause, manœuvrés sur un damier de dieux, sont-ils réduits à identifier la guerre avec leur marche et son sort avec le leur ; plus même, il leur paraît qu'ils mènent le seul combat valable, le plus absurde donc. Contraints de chercher leur chemin, ils le sont en même temps de chercher leurs raisons. Frayant leur voie dans la brousse, c'est aussi en eux qu'ils déblaient, en leur vie. Si leur isolement les mène à identifier leur aventure avec la guerre, le pas est vite franchi jusqu'au combat de l'esprit contre lui-même et le monde. Car leur situation est celle même de l'esprit : conscient et se disant responsable de lui-même, il se devine en même temps obscurément agi par des déterminations dont il ne saisit ni le départ, ni le but, et qu'il tient vite pour absurdes, alors qu'elles le conduisent aussi bien, contre lui, avec lui, à quelque victoire essentielle. Il n'est pas jusqu'à l'image qui ne frappe ici : le film a l'ambiance de ces cheminements de rêve, il en a aussi la lumière oscillante, l'incertain éclat, qui évoquent, avec la moiteur très présente de la jungle, bien plus que ces formes foisonnantes et fluides du rêve, qu'on considère comme les appels en nous vers ce mystère qui nous ronge en même temps qu'il nous porte. Inutile de décrire plus pour réveiller tout à fait cette dimension obsédante et fantastique du film, cette dimension *irréelle*, et qui viendrait alors contredire le surcroît de réalité auquel prétendait le film ? Mais on commence à savoir qu'ici réel et irréel...

L'aventure de l'œuvre. — La plupart des œuvres se placent en double référence au monde et au spectateur, entre lesquels elles jouent, très simplement, rôle de médiateur. Mais voici un film considéré par ses spectateurs privilégiés comme un morceau du monde lui-même : sa réalité n'est plus d'expression, il ne peut plus être un miroir du monde, puisqu'on fait de lui un miroir *dans* le monde. Aussi, entre *Objective Burma* et son spectateur, s'instaure une relation plus directe qu'il n'est coutume : en fait, le spectateur se trouve en face du film de la même manière qu'il est en face du monde. Le film et le monde sont mis sur le même plan. D'où la dimension concrète du film. Mais de là vient aussi que l'œuvre perde sa fonction médiatrice entre le spectateur et le monde : alors qu'elle touchait (dans le rapport classique) l'un et l'autre, elle n'est plus en contact qu'avec le spectateur. Car, si elle est mise sur le même plan que le monde, elle ne se confond pour autant pas tout à fait avec lui : comme le monde, mais *à côté* de lui. Et c'est ce décalage (nécessaire pour que l'œuvre ne soit pas absorbée par le réel, et reste œuvre) qui provoque la série précédente de passages, d'oscillations entre des termes opposés et complémentaires : *plus le spectateur prête à l'œuvre de réalité, plus elle doit être irréelle pour subsister*, et de même avec le concret, l'abstrait, la matière et l'esprit...

Le même décalage intervient dans l'aventure, et lui demande la même oscillation entre risque et rêve, rigueur et hasard. Car *Objective Burma* n'offre pas seulement l'image invariable *et idéale d'un cinéma tout entier tourné vers « l'aventure », je veux dire uniquement* voué aux rêves qu'elle suscite et aux leçons qu'elle énonce... Si le cinéma de Walsh est sans complexes, il n'est pas sans problèmes. Et il ne s'agit pas de ces « problèmes » d'ordre esthétique, social ou moral qui prétendent se poser en dehors de toute aventure ou au-dessus d'elle. Non. L'aventure, ici, n'est pas un prétexte vite satisfait et tel qu'il permette ensuite à l'artiste de traiter des questions plus sérieuses telles « les réalités de notre temps » par le biais commode et raccrocheur de l'évasion, d'une façon donc à la fois plus plaisante et moins dangereuse... Non. Ces problèmes sont ceux même de l'aventure, qu'elle pose à l'homme comme au cinéaste et au cinéma : l'oser, l'affronter, bien sûr, la craindre et la traquer, la mener à son terme, mais aussi ne s'en point satisfaire. Ce qui, chaque fois, fait de l'aventure moins le sujet du film que son propos direct, son objet, sa quête : ce par quoi s'ajoutent aux dimensions de « *distraction* » et « *d'éducation* » d'*Objective Burma* celles, mieux spécifiques de Walsh, de recherche, d'insatisfaction, d'essai recommencé, d'assurance tout aussitôt mise en question, de doute jamais définitif et jamais éludé, d'invention, bref une aventure que chaque film perpétue, pousse plus loin, mais qui reprend tout entière avec chaque film.

Les films de Raoul Walsh — westerns, films de guerre, policiers, drames historiques — viennent s'inscrire dès l'abord et tout naturellement dans ce cadre très conventionnel (et pour cela conventionnellement méprisé) du cinéma de l'aventure. Mais pas n'importe quelle aventure, n'importe quel cinéma. Tout se passe en effet comme si ce « cinéma de l'aventure » remettait en question cinéma et aventure, participant ainsi à la fois d'un cinéma à l'aventure et de l'aventure du cinéma tout entier.

Jean-Louis COMOLLI.



In Old Arizona, 1929 (tournage).

Filmographie commentée

Raoul Walsh est né à New York, le 11 mars 1892, d'un père d'origine irlandaise et d'une mère espagnole. Il obtient un diplôme au collège de Seton Hall (New Jersey), puis visite l'Europe pendant deux ans. A son retour, il suit des cours d'art dramatique chez Paul Armstrong. Il a son premier rôle sur scène en 1910. Toujours sous la direction d'Armstrong, il écrit des pièces de théâtre, puis fait ses débuts d'acteur de cinéma au Old Biograph Studio. Il s'associe ensuite avec Mary Pickford, Owen Moore et les sœurs Gish, en même temps qu'il devient assistant de Griffith. En 1929, pendant le tournage de *In Old Arizona*, il perd son œil droit dans un accident, et doit renoncer à jouer.

1912 : LIFE OF VILLA.

Supervisé par D.W. Griffith.

— Les filmographies signalent cinq films de vous antérieurs à The Honor System *(1917). N'en aviez-vous pas fait plus ?*

— Oh oui, bien sûr ! J'avais fait vingt, trente, peut-être quarante films d'une bobine, deux bobines, des choses de ce genre. On commençait, voyez-vous, on commençait. A cette époque, je travaillais avec D.W. Griffith. C'est lui qui m'a donné ma première

chance. Quand il a réalisé *Birth of a Nation*, il m'a donné le rôle de John Wilkes Booth. Ensuite, il m'a permis de faire des films d'une bobine, puis de deux bobines, de trois, ainsi de suite.

C'est alors que la compagnie fit un marché avec Pancho Villa, le bandit, pour faire un film d'après sa vie. Je me rendis au Mexique, sur les lieux, et je fis *Life of Villa*, dans lequel je *jouais aussi un rôle*. J'accompagnai Villa pendant tout le temps de la révolution. J'ai filmé les tueries, les embuscades au petit matin, tout.

Pour en revenir à Griffith, avec qui j'ai longtemps travaillé, il était le maître, oui, notre maître à tous. Il avait le génie de la pantomime, du cinéma sans dialogues, si vous préférez. Il pouvait faire raconter une histoire par deux acteurs, simplement grâce aux gestes, aux regards, vous vous rendez compte ! Mais, quand le cinéma parlant commença, cet art ne pouvait plus rien, il ne suffisait plus. C'était l'ère du parlant, voyez-vous, alors on a négligé la pantomime : on truffait tous les films de dialogues, toujours plus de dialogues, rien que du dialogue. Griffith a néanmoins fait un film parlant, sur Lincoln je crois. Mais je ne l'ai pas vu, non. Vous savez, Griffith, bien qu'il vienne du théâtre, n'aimait pas vraiment les dialogues. Il avait fait tant de beaux films sans avoir recours à la parole ! Il lui suffisait d'un simple gros plan, des yeux des acteurs et d'un seul intertitre pour conter tout un drame...

1915 : THE REGENERATION (William Fox), 6 bobines.
Prod. : R.W. *Sc.* : R.W. et Carl Harbauch d'après la pièce d'Owen Kildare et Walter Hackett.

CARMEN (Fox-W.F.), 5 bobines.
Prod. : R.W. *Sc.* : R.W., d'après Mérimée.
Int. : Geraldine Farrar.

1916 : BLUE BLOOD AND RED (Fox-W.F.), 5 bobines.
Prod. : R.W. *Sc.* : R.W.

THE SERPENT (LA REINE DES CÉSARS, Fox-W.F.).
Prod. : R.W. *Sc.* : R.W. d'après « The Wolf's Claw » de Philip Bartholmae.
Int. : Theda Bara.

1917 : THE HONOR SYSTEM (Fox), 10 bobines.
Prod. : William Fox. *Sc.* : Henry Christeen Warnack.

— *Peut-être savez-vous qu'à l'occasion d'une enquête faite par le « Lynton Center of Visual Arts » de Hollywood auprès des metteurs en scène, John Ford a cité dans sa liste des films qu'il préférait un de vos films, fait en 1916,* The Honor System...

— Oh oui, *The Honor System*. C'était un film, un grand film qui se passait dans les prisons. C'était dans une ville de l'Arizona, à une époque où le gouverneur de l'Etat croyait très fortement au « système de l'honneur », qui consistait à laisser sortir les prisonniers de leur prison, s'ils juraient sur leur honneur d'y revenir... Il y avait Milton Sills, un acteur de la très vieille vague, et qui est mort, d'ailleurs. Je ne me souviens plus du reste de la distribution. J'ai beaucoup aimé faire ce film. A tel point que j'avais étudié les réglementations des prisons, tout ce qui s'y rapportait, et même, j'ai vécu dans une de ces prisons pendant trois semaines, avant de faire le film. J'ai mangé avec les prisonniers. J'ai été témoin d'une pendaison. Et tout ce qui s'ensuit, tout.

THE SILENT LIE (Fox), 5 bobines.
Prod. : William Fox. *Sc.* : C.B. Clapp, d'après « Conohan » de Larry Evans.

THE INNOCENT SINNER (Fox), 6 bobines.
Sc. : R.W. d'après une histoire de Mary Synon.

BETRAYED (Fox), 5 bobines.
Prod. : William Fox. *Sc.* : R.W.
Int. : Monte Blue, Miriam Cooper.

THE CONQUEROR (Fox), 8 bobines.
Prod. : William Fox. *Sc.* : R.W., d'après une histoire d'Henry Christeen Warnack sur la vie de Sam Houston.
Int. : William Farnum.

THIS IS THE LIFE (Fox), 5 bobines.
Prod. : William Fox. *Sc.* : Ralph Spence et George Walsh.
Int. : George Walsh.

1918 : PRIDE OF NEW YORK (Fox), 5 bobines.
Prod. : William Fox. *Sc.* : R.W., d'après un sujet de Ralph H. Spence.
Int. : George Walsh, Anna Q. Nilsson.

THE WOMAN AND THE LAW (Fox), 7 bobines.
Prod. : William Fox. *Sc.* : R.W., d'après « L'Affaire De Saules ».
Int. : Miriam Cooper.

THE PRUSSIAN CUR (Fox), 8 bobines.
Prod. : William Fox. *Sc.* : R.W.

ON THE JUMP (Fox), 6 bobines.
Prod. : William Fox. *Sc.* : R.W. *Ph.* : Roy Overbough.
Int. : George Walsh.



In Old Arizona (James Marcus, Edmund Lowe, Dorothy Burgess).

I'LL SAY SO (Fox), 5 bobines.

Prod. : William Fox. *Sc. :* Ralph H. Spence.

1919 : EVERY MOTHER'S SON (Fox), 5 bobines.

Prod. : William Fox. *Sc. :* R.W.

Int. : Charlotte Walker.

EVANGELINE (Fox), 5 bobines.

Prod. : William Fox. *Sc. :* R.W., d'après un poème d'Henry W. Longfellow. *Ph. :* J.D. Jennings.

Int. : Miriam Cooper.

SHOULD A HUSBAND FORGIVE ? (Fox), 7 bobines.

Prod. : William Fox. *Sc. :* R.W. *Ph. :* J.D. Jennings.

Int. : Miriam Cooper.

1920 : THE STRONGEST (Fox, séquences teintées), 5 bobines.

Prod. : William Fox. *Sc. :* R.W., d'après l'histoire de Georges Clemenceau.

THE DEEP PURPLE (Realart), 7 bobines.

Sc. : Earle Brown, d'après une pièce de Paul Armstrong et Wilson Mizner. *Ph. :* Jacques Bizuel.

Int. : Miriam Cooper.

FROM NOW ON (Fox, séquences teintées), 7 bobines.

Prod. : William Fox. *Sc. :* Frank L. Packard. *Ph. :* Joseph Ruttenberg.

Int. : George Walsh.

1921 : THE OATH (First National), 8 bobines.

Prod. : R.W. *Sc. :* R.W., d'après « Idols » de William J. Locke. *Ph. :* Dal Clawson.

SERENADE (F.N.), 7 bobines.

Prod. : R.W. *Sc. :* James T. O'Donohoe, d'après « Maria del Carmen » de Felin y Codina. *Ph. :* George Peters.

1923 : LOST AND FOUND ON A SOUTH SEA ISLAND (PASSIONS OF THE SEA, DRAME EN POLYNÉSIE, Goldwyn Corp.), 7 bobines.

Sc. : Paul Bern, d'après une histoire de Carey Wilson. *Ph. :* Clyde De Vinna et Paul Kerschner.

Int. : Antonio Moreno, Pauline Starke, House Peters, Marie Jane Irving, Rosemary Theby, George Siegman.

— J'ai fait ce film à Tahiti et, là-bas, j'ai eu quelques ennuis avec le gouvernement français. On me permit d'emmener sur l'île fusils et pistolets, mais quand nous nous en servîmes pour le film, et que les figurants furent prêts à tirer, les gendarmes m'arrêtèrent en m'accusant de donner ces armes aux indigènes... A cette époque, Tahiti était encore un endroit très sauvage. Tout au long des rues de Papeete, on pouvait voir des fumeries d'opium, ouvertes à tout venant et tenues par des Chinois. D'ailleurs les Chinois étaient pour ainsi dire les maîtres de l'île, bien qu'elle fût officiellement une possession française. Vous comprenez, ils avaient tout l'argent.

C'est au cours de ce tournage que j'ai rencontré une fille très belle, vraiment formidable, mi-tahitienne, mi-chinoise, Maria. Pour ce film, je voulais brûler un bois de cocotiers, mais je ne pouvais le faire sur Tahiti, où la plupart des arbres étaient jeunes. Maria me conduisit sur une île voisine, dont le chef était son oncle, et là, on me laissa brûler entièrement un bois de cocotiers, comme je voulais. Pour les remercier, j'organisai une grande fête et, très vite, nous fûmes tous ivres de rhum, de danseuses tahitiennes, et tout le reste. Deux des fils du chef avaient le nez percé, avec, comme c'est la coutume, un anneau à l'intérieur, et, pendant que j'étais saoul, ils me percèrent le nez. Tenez, je vais vous montrer...

(Sur ce, Raoul Walsh prend la ficelle de plastique multicolore qu'il avait extraite de sa poche pendant qu'il parlait, en enfile l'extrémité par une narine, faisant ressortir l'autre bout par l'autre narine, et ensuite, il la tire de droite à gauche.)

KINDRED OF THE DUST (F.N.), 8 bobines.

Prod. : R.W.-Walsh Company Inc. *Sc.* : R.W., d'après une histoire de Peter B. Kyne. *Ph.* : Lyman Broening et Charles J. Van Enger.

Int. : Miriam Cooper.

1924 : THE THIEF OF BAGDAD (LE VOLEUR DE BAGDAD, U.A.-Fairbanks), 14 bobines.

Prod. : Theodore Reed. *Sc.* : Edward Knoblock, Lotta Woods, Kenneth Davenport, Douglas Fairbanks et Elton Thomas. *Ph.* : Arthur Edeson. *Eff. Sp.* : Hampton DelRuth et Robert Fairbanks. *Dec.* : Irving J. Martin et William Cameron Menzies. *Cost.* : Mitchell Leisen.

Int. : D. Fairbanks, Anna May Wong, Mathilde Colmont, Kamiyama Sho-Jin, Julia Johnson, Snitz Edwards, Charles Belcher, Etta Lee, Brandon Hurst, Noble Johnson, Charles Stevens, Sam Baker.

— Ce film était vraiment très bon, et j'eus beaucoup de plaisir à le tourner, parce que Fairbanks était très sympathique, et très facile à diriger. Il travaillait dur, faisant de lui-même beaucoup de choses...

1925 : EAST OF SUEZ (A L'EST DE SUEZ, Par.-Famous Players Lasky Corp.), 7 bobines.

Prod. : R.W. *Sc.* : Sada Cowan, d'après la pièce de Somerset Maugham. *Ph.* : Victor Milner.

Int. : Pola Negri, Edmund Lowe, Jack Holt.

THE SPANIARD (Par.-F.P.L. Corp.), 6 635 ft.

Prod. : Adolph Zukor, Jesse L. Lasky, et R.W. *Sc.* : James T. O'Donohoe, d'après le roman de Juanita Savage. *Ph.* : Victor Milner.

THE WANDERER (L'ERRANT ou L'ENFANT PRODIGUE, Par.-F.P.L. Corp.), 8 173 ft.

Prod. : A. Zukor, J. L. Lasky, R.W. *Sc.* : James T. O'Donohoe, d'après la pièce de Maurice V. Samuels. *Ph.* : Victor Milner.

Int. : Ernest Torrence, Greta Nissen, Wallace Beery, Kathlyn Williams.

1926 : THE LUCKY LADY (Par.-F.P.L. Corp.), 6 bobines.

Prod. : A. Zukor, J. L. Lasky, R.W. *Sc.* : James T. O'Donohoe, d'après une histoire de Robert Sherwood et Bertram Block. *Ph.* : Victor Milner.

Int. : Lionel Barrymore, Greta Nissen, William M. Collier Jr., Marc McDermott.

LADY OF THE HAREM (Par.), 5 717 ft.

Prod. : A. Zukor, J. L. Lasky. *Sc.* : James T. O'Donohoe, d'après « Hassan » de James Elroy Flecker. *Ph.* : Victor Milner.

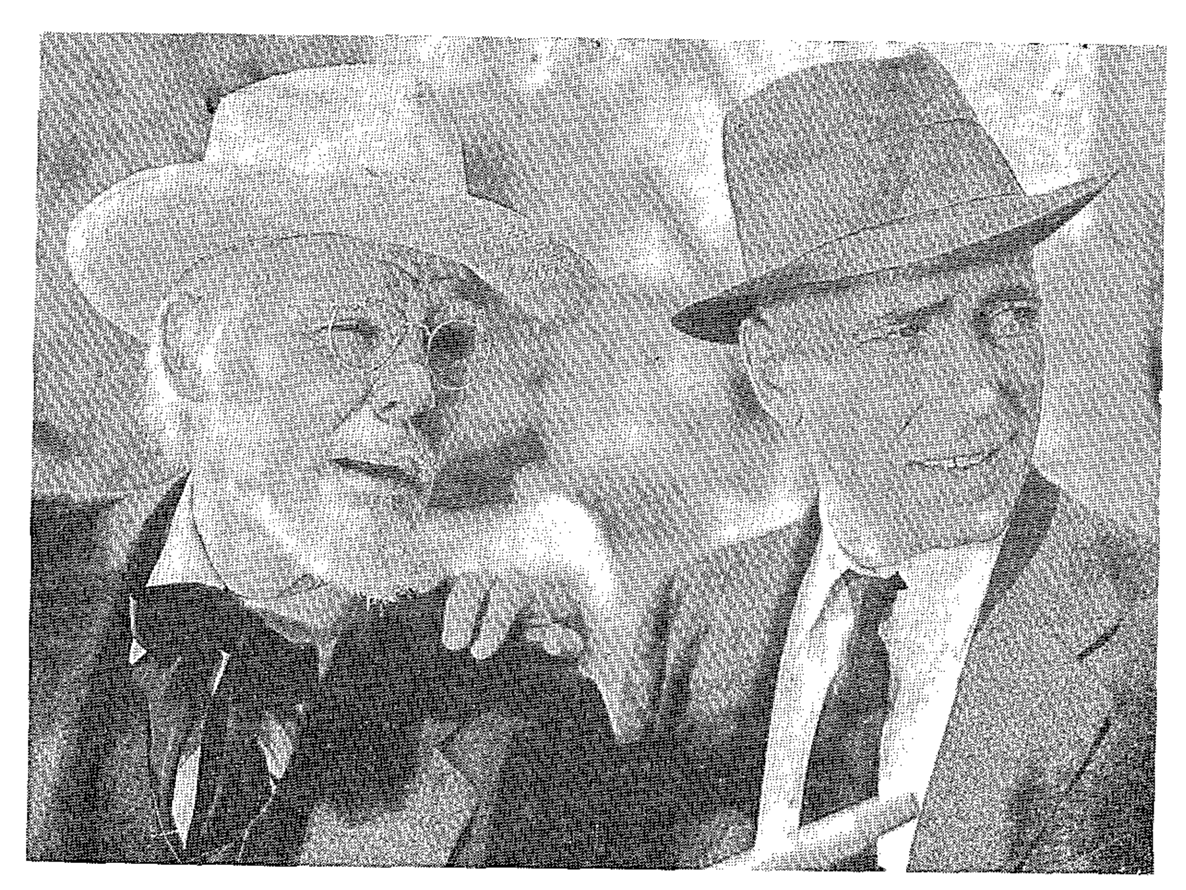
Int. : W.M. Collier Jr., André de Baranger, Louise Fazenda, Greta Nissen, Ernest Torrence.

WHAT PRICE GLORY ? (AU SERVICE DE LA GLOIRE ou LE CHEMIN DE LA GLOIRE, Fox, séquences teintées), 12 bobines.

Sc. : J. T. O'Donohoe, d'après la pièce de Maxwell Anderson et Laurence Stallings. *Ph.* : John Marta, Barney McGill, John Smith.

Int. : Victor McLaglen, Dolores del Rio, Edmund Lowe, William V. Mong, Phyllis Haver, Elena Jurado, Leslie Fenton, Barry Norton, Sammy Cohen, Ted McNamara, August Tollaire, Jack Pennick.

— A l'époque, le film a eu un énorme succès. Moi, j'aimais bien le personnage du capitaine Flag, joué par Victor McLaglen, et, si je me souviens bien, il y avait aussi Edmund Lowe, qui jouait le sergent Quirt.



High Sierra, 1941 (Henry Hull, Humphrey Bogart).

C'était le premier film de McLaglen, et pratiquement aussi le premier de Dolorès Del Rio. C'est là que j'ai, pour la première fois, employé et décrit un type de rapports que j'ai souvent repris par la suite : les deux copains qui se battent tout le temps, les sautes de leur camaraderie, quand ils se fauchent mutuellement leur fiancée, et, à la fin, leur réconciliation, quand ils partent ensemble pour combattre. J'ai utilisé le même thème dix ans plus tard, dans *When Thief Meets Thief*...

1927 : THE MONKEY TALKS (Fox), 6 bobines.

Sc. : L. G. Rigby, d'après la pièce de René Fauchois. *Ph.* : L. William O'Connell.

Int. : Don Alvarado, Olive Borden, Raymond Hitchcock, Jacques Lerner, Ted McNamara, Jane Winton.

LOVES OF CARMEN (Fox), 9 bobines.

Sc. : R.W., d'après « Carmen » de Prosper Mérimée. *Ph.* : Lucien Andriot, John Marta.

Int. : Victor McLaglen, Dolores del Rio, Don Alvarado, Nancy Nash.

1928 : SADIE THOMPSON (FAIBLESSE HUMAINE, U.A.), 9 bobines.

Prod. : Gloria Swanson-Pierre Bedard. *Sc.* : R.W., d'après « Rain » (« Miss Thompson ») de Somerset Maugham. *Ph.* : George Barnes, Oliver Marsh, Robert Kurrle.

Int. : Gloria Swanson, Lionel Barrymore, Raoul Walsh, John Barrymore, Blanche Friderici, Charles Lane.

THE RED DANCE (LA DANSE ROUGE, Fox, séquences teintées, effets sonores), 10 bobines.

Sc. : James Creelman, d'après une histoire de H. L. Gates et Eleanor Browne. *Ph.* : Charles Clarke.

Int. : Dolores del Rio, Charles Farrell, Boris Charsky, André Segurola, Dorothy Revier, Ivan Linow, Demetrios Alexis.

ME, GANGSTER (Fox, séquences teintées, effets sonores), 7 bobines.

Sc.: Charles Francis Coe et R.W. *Ph.*: Arthur Edeson.

Int. : June Collier, Carole Lombard, Don Terry, Anders Randolph, Stella Adams, Gustav von Seyffertitz, Al Hill.

1929 : IN OLD ARIZONA (LA PISTE DES GÉANTS, Fox), 7 bobines.

Co.-R. : Irving Cummings. *Sc.* : Tom Barry, d'après « The Caballero's Way » de O'Henry. *Ph.* : Arthur Edeson et A. Hansen.

Int. : Warner Baxter, Dorothy Burgess, Edmund Lowe, J. Farrell McDonald, Ivan Linow, Solidad Jiminez.

THE COCK-EYED WORLD (TÊTES BRULÉES, Fox), 12 bobines.

Sc. : R.W., d'après Laurence Stallings et Maxwell Anderson. *Dial.* : William K. Wells. *Ph.* : A. Edeson.

Int. : Edmund Lowe, Victor McLaglen, Lily Damita, Leila Karnelly, El Brendel, Bobby Burns, Jean Laverty, Joe Brown.

HOT FOR PARIS (Fox), 2 000 m.

Sc. : Charles McGuirk, R.W. *Dial.* : William K. Wells. *Ph.* : Charles Van Enger.

Int. : Victor McLagen, Fifi Dorsay, El Brendel, Polly Moran, Lenno Pawle, August Tollaine, George Fawcett, Charles Judels, Eddie Dillon, Rosita Marstini, Agostini Borgato, Yola D'Avril, Anita Murray, Daves Balles.

1930 : THE BIG TRAIL (Fox), 2 h. 05'.

Sc. : Jack Peabody, Marie Boyle, Florence Postal, d'après Hal G. Evarts. *Ph.* : Lucien Andriot, A. Edeson.

Int. : John Wayne, Marguerite Churchill, El Brendel, Tully Marshall, Tyrone Power, David Rollins, Frederick Burton, Russ Powell, Charles Stevens, Louise Carver, William V. Mong, Dodo Newton, Ward Bond, Marcia Harris.

1931 : THE MAN WHO CAME BACK (Fox), 1 h. 14'.

Sc. : Edwin J. Burke, d'après une pièce de Jules Eckhardt Goodwin et John Fleming Wilson. *Ph.* : A. Edeson. *Mont.* : Harold Schuster.

Int. : Janet Gaynor, Charles Farrell, Kenneth McKenna, William Holden, Mary Forbes, Ulrich Haupt.

WOMEN OF ALL NATIONS (Fox), 1 h. 12'.

Sc. : Barry Connors. *Ph.* : Lucien Andriot.

Int. : Humphrey Bogart, Edmund Lowe, Victor McLaglen, Greta Nissen, El Brendel, Fifi Dorsay, Marjorie White.

THE YELLOW TICKET (LE PASSEPORT JAUNE, Fox), 1 h. 28'.

Sc. : Jules Furthman, d'après une pièce de Michael Morton. *Dial.* : Jules Furthman et Guy Bolton. *Ph.* : James Wong Howe.

Int. : Elisa Landi, Lionel Barrymore, Laurence Oliver, Walter Byron, Arnold Korff, Mischa Auer, Edwin Maxwell.

1932 : WILD GIRL (Fox), 1 h. 18'.

Sc. : Doris Anderson et Edwin Justus Mayer, d'après « Salomy Jane's Kiss », de Bret Harte et la pièce de Paul Armstrong. *Ph.* : Norbert Brodine.

Int. : Charles Farrell, Joan Bennett, Ralph Bellamy, Eugène Pallette, Irving Pichel, Minna Gombell, Sarah Padden.

ME AND MY GAL (Fox), 1 h. 18'.

Sc. : Arthur Kober, d'après Philip Klein et Barry Connors. *Ph.* : Arthur Miller.

Int. : Spencer Tracy, Joan Bennett, Marion Burns, George Walsh, J. Farrell McDonald, Noel Madison, Bert Hanlon, Adrian Morris, George Chandler.

1933 : SAILOR'S LUCK (Fox), 64 mn.

Sc. : Marguerite Roberts et Charlotte Miller. *Dial.* : Bert Hanlon et Ben Ryan. *Ph.* : Arthur Miller.

Int. : James Dunn, Sally Eilers, Sammy Cohen, Frank Morgan, Victor Jory, Esther Muir, Will Stanton, Curley Wright.

THE BOWERY (A L'OMBRE DE BROOKLYN ou LES FAUBOURGS DE NEW YORK, U.A.), 11 bobines.

Prod. : William Goetz et Ray Griffith. *Sc.* : James Gleason et Howard Eastabrook, d'après « Chuck Connors », de Bessie Rogow Solomon et Michael L. Simmons. *Ph.* : Barney McGill. *Mus.* : Alfred Newman.

Int. : Wallace Beery, Fay Wray, George Raft, Pat Kelton, George Walsh, Jackie Cooper, Oscar Apfel, Ferdinand Munier.

GOING HOLLYWOOD (M.G.M.), 9 bobines.

Prod. : Walter Walsh. *Sc.* : Donald Ogden Stewart, d'après Frances Marion. *Ph.* : George Folsey. *Chor.* : Albertina Rasch et George Cunningham. *Chanson* : Arthur Freed.

Int. : Marion Davies, Bing Crosby, Fifi Dorsay, Stuart Erwin, Ned Sparks, Patsy Kelly, Bobby Watson.

1935 : UNDER PRESSURE (Fox), 72 mn.

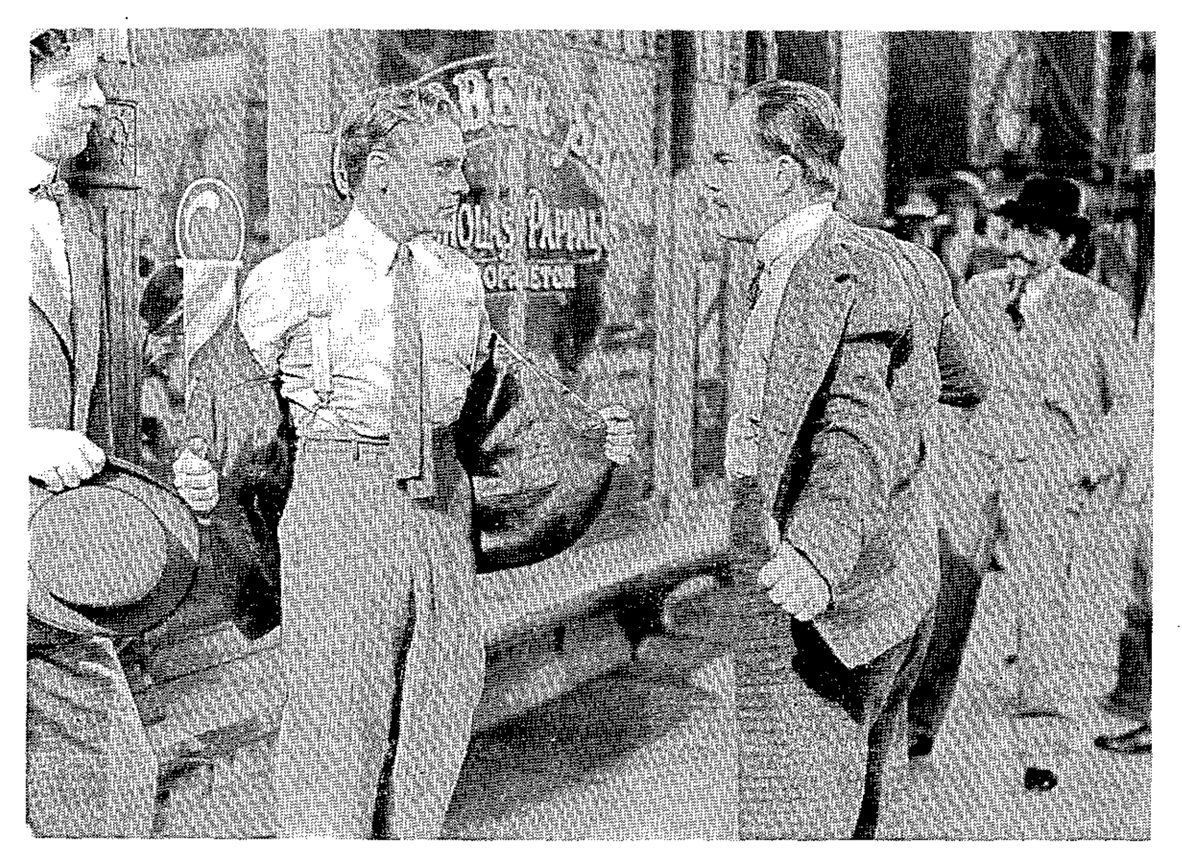
Sc. : Borden Chase, Noel Pierce, Lester Cole, d'après Borden Chase et Edward J. Doherty. *Ph.* : Hal Mohr. *Mus.* : Louis de Francesco.

Int. : Charles Pickford, Edmund Lowe, Victor McLaglen, Florence Rice, Marjorie Rambeau, Siegfried Rumann.

BABY FACE HARRINGTON (M.G.M.), 7 bobines.

Prod. : Edgar Selwyn. *Sc.* : Nunnally Johnson, Edwin H. Knopf, d'après « Something to Brag About », d'Edgar Selwyn et William LeBaron. *Dial.* : Charles Lederer. *Ph.* : Oliver T. Marsh.

Int. : Barbara Stanwyck, Charles Butterworth, Una Merkel, Harvey Stephens, Eugene Pallette, Nat Pendleton.



The Strawberry Blonde, 1941 (James Cagney).

EVERY NIGHT AT EIGHT (NUIT APRÈS NUIT, Par.), 80 mn.

Prod. : Adolph Zukor, Walter Wanger. *Sc.* : Gene Towne, Graham Baker, d'après « Three On a Mike », de Stanley Garvey. *Dial.* : Bert Hanlon. *Ph.* : James Van Trees. *Mus. et lyrics* : Dorothy Fields et James McHugh.

Int. : George Raft, Alice Faye, Frances Langford, Patsy Kelly, Walter Catlett, Harry Barris, Eddie Conrad, Herman Bring.

1936 : KLONDIKE ANNIE (ANNIE DU KLONDIKE, Par.), 80 mn.

Prod. : A. Zukor, William LeBaron. *Sc.* : Mae West et Franck Mitchell Dazey, d'après la pièce de Mae West (d'après Marion Morgan et George B. Dowell). *Ph.* : George Clemens. *Mont.* : Stuart Heisler. *Mus. et lyrics* : Gene Austin, Jimmy Johnson et Sam Coslow.

Int. : Mae West, Victor McLaglen, Philip Reed, Harold Hubert, Soo Yiung, James Burke, Ted Oliver, Esther Howard.

BIG BROWN EYES (EMPREINTES DIGITALES, Par.), 77 mn.

Prod. : A. Zukor, Walter Wanger. *Sc.* : R.W. et Bert Hanlon, d'après « Hahsit Babes » et « Big Brown Eyes », de James Edward Grant. *Ph.* : George Clemens.

Int. : Cary Grant, Walter Pidgeon, Joan Bennett, Lloyd Nolan, Alan Baxter, Marjorie Gateson, Isabel Jewell.

SPENDTHRIFT (Par.), 70 mn.

Prod. : A. Zukor, Walter Wanger. *Sc.* : R.W. et Bert Hanlon, d'après Eric Hatch. *Ph.* : Leon Shamroy.

Int. : Pat Paterson, Henry Fonda, Mary Brian, June Brewster, George Barbier, Spencer Charters, Richard Carle.

1937 : YOU'RE IN THE ARMY, NOW ! (Gaumont-G.B.), 87 mn.

Sc. : Austin Meldford, Bryan Wallace, d'après Lesser Samuels, Ralph Bettinson. *Ph.* : Roy Kellino. *Mus.* : Louis Levy.

Int. : Wallace Ford, John Mills, Anna Lee, Robertson Hare, Grace Bradley, Frank Cellier, Peter Croft.

WHEN THIEF MEETS THIEF (DEUX AVENTURIERS, U.A.), 8 bobines.

Prod. : Criterium Film-Marcel Hellman. *Dist.* : National Film (France). *Sc.* : John Meehan, d'après « Jump For Glory » de Gordon McDonnell. *Ph.* : Cedric William. *Mus.* : Percival Mackey. *Mont.* : Conrad von Molo.

Int. : Douglas Fairbanks Jr., Valerie Hobson, Alan Hale, Leo Genn, Jack Melford, Anthony Ireland, Barbara Everest, Esme Percy, Basil Radford, Ian Fleming.

— Ce n'est pas un très bon film. Et je vais vous dire pourquoi : le temps était vraiment désastreux en Angleterre pendant le tournage, et mon contrat m'obligeait à repartir très vite pour les U.S.A., si bien que nous avons dû terminer le film en vitesse. Et quelquefois, il nous fallait attendre deux ou même trois semaines pour pouvoir tourner une seule scène. D'ailleurs, beaucoup de ces scènes ont été coupées. Vous devez savoir aussi bien que moi quel est le climat en Angleterre.

ARTISTS AND MODELS (Par.), 97 mn.

Prod. : A. Zukor, Lewis E. Gensler. *Sc.* : Walter DeLeon, Francis Martin, d'après Sig Herzig et Gene Thackrey. *Adapt.* : Eve Greene, Harlan Ware. *Ph.* : Victor Milner. *Mus.* : Victor Young, Burton Lane, Frederich Hollander, Leo Robin.

Int. : Ida Lupino, Richard Arlen, Jack Benny, Judy Canova, Martha Raye, Ben Blue, Louis Armstrong, Connie Boswell.

HITTING A NEW HIGH (R.K.O.), 85 mn.

Prod. : Jesse L. Lasky. *Sc.* : Gertrude Purcell et John Twist, d'après Robert Harari et Maxwell Shane. *Ph.* : J. Roy Hunt. *Mus.* : André Kostelanetz.

Int. : Lily Pons, John Howard, Jack Oakie, Eric Blore, Eduardo Ciannelli, Leonard Carey, Luis Alberni, E.E. Horton.

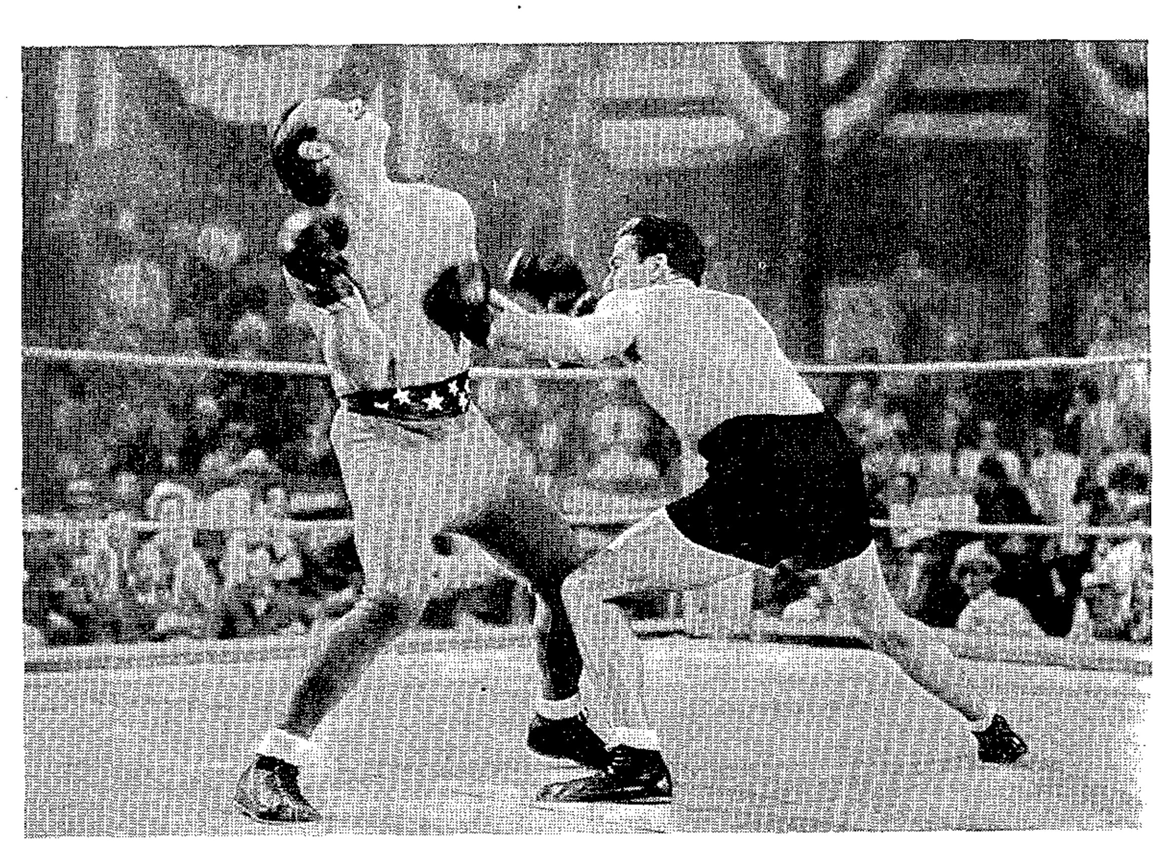
1938 : COLLEGE SWING (Par.), 86 mn.

Prod. : A. Zukor, Lewis Gensler. *Sc.* : Walter DeLeon, Francis Martin, Frederick Hazlett Brennan. *Ph.* : Victor Milner.

Int. : Robert Cummings, Betty Grable, Gracie Allen, George Burns, Jackie Coogan, Martha Raye, Benny Arlen, Ted Lesser, Bob Hope, E.E. Horton.

1939 : SAINT-LOUIS BLUES (Par.), 87 mn.

Prod. : Jeff Lazarus. *Sc.* : John C. Moffitt et Malcolm Stuart Boylan, d'après



Gentleman Jim, 1942 (Errol Flynn).



The Man I Love, 1946 (Robert Alda).

Eleanor Griffin et William Rankin. *Adapt.* : Frederick Hazlett Brennan.

Int. : Lloyd Nolan, Dorothy Lamour, Jessi Ralph, Maxime Sullivan, Mary Parker, Jerome Cowan, Cliff Nazarro.

THE ROARING TWENTIES (Warner Bros), 106 mn.

Prod. : Mark Hellinger et Hal B. Wallis. *Sc.* : Jerry Wald, Richard Macaulay et Robert Rossen, d'après une histoire de Mark Hellinger. *Ph.* : Ernie Haller. *Mus.* : Leo F. Forbstein.

Int. : James Cagney, Humphrey Bogart, Priscilla Lane, Gladys George, Jeffrey Lynn, Paul Kelly, Frank McHugh.

— C'était pendant la période de la prohibition : Cagney jouait le rôle d'un gangster, et Bogart d'un autre. Dans ce film, tout ce qu'on peut imaginer arrive. Oui, vraiment tout. Ils faisaient sauter les entrepôts des docks, fabriquaient leur propre alcool, etc. D'ailleurs, c'était une histoire authentique : celle d'un homme qui possédait tous les taxis de New York. Et quand survint le krach, il se retrouva ruiné, comme les autres.

1940 : THE DARK COMMAND (L'ESCADRON NOIR, Rep.), 93 mn.

Prod. : Sol C. Siegel. *Sc.* : Grover Jones, Lionel Houser et Frank Hugh Herbert, d'après un roman de W.R. Burnett. *Adapt.* : Jan Fortune. *Ph.* : Jack Marta. *Mus.* : Victor Young.

Int. : Walter Pidgeon, Claire Trevor, John Wayne, Roy Rogers, George Hayes, Porter Hall, Marjorie Main, Trevor Bardett.

— L'histoire était banale : il y avait un méchant, les bandes de Quantrill, et puis l'amour de la fille et, enfin, la mort du méchant. C'était vraiment une histoire classique. Mais, comme beaucoup de scènes ont été coupées, le film a néanmoins un aspect insolite, dû au fait que l'action n'y est plus continue, mais embrouillée, mal menée...

THEY DRIVE BY NIGHT (UNE FEMME DANGEREUSE, W.B.), 95 mn.

Prod. : Mark Hellinger. *Sc.* : Richard Macaulay et Jerry Wald, d'après un roman de A.I. Bezzerides. *Mus.* : Adolph Deutsch.

Int. : Humphrey Bogart, George Raft, Ann Sheridan, Ida Lupino, Alan Hale, Gale Page, John Litel, Roscoe Karns, Charles Halton.

1941 : HIGH SIERRA (LA GRANDE EVASION, W.B.), 110 mn.

Prod. : Mark Hellinger. *Sc.* : John Huston et W.R. Burnett, d'après un roman de W.R. *Burnett. Ph.* : *Tony* Gaudio. *Mus.* : Adolph Deutsch.

Int. : Humphrey Bogart, Ida Lupino, Joan Leslie, Arthur Kennedy, Alan Curtis, Henry Hull, Henry Travers.

— C'est *High Sierra* qui a fait d'Humphrey Bogart une grande vedette, et cela, il le doit à un hasard. En effet, le film avait été écrit pour George Raft, qui devait y mourir à la fin. Mais Raft était superstitieux, il ne voulait pas mourir à la fin, quel que soit le nombre de gens qu'il avait tués. La censure, elle, voulait que le gangster expie ses crimes... Raft a refusé de faire le film, et Bogart...

THE STRAWBERRY BLONDE (W.B.), 99 mn.

Prod. : Mark Hellinger. *Sc.* : Julius J. et Philip G. Epstein, d'après la pièce de James Hagan. *Ph.* : James Wong Howe.

Int. : James Cagney, Olivia de Havilland, Rita Hayworth, Jack Carson, George Tobias, Una O'Connor, George Reeves, Lucile Fairbanks, Edward McNamara.

(Remake de *One Sunday Afternoon* de Stephen Roberts, 1933).

MANPOWER (L'ENTRAINEUSE FATALE, W.B.), 104 *mn.*

Prod. : Hal B. Wallis - Mark Hellinger. *Sc.* : Richard Macaulay et Jerry Wald. *Ph.* : Ernie Halier. *Mus.* : Adolph Deutsch. *Chanson* : Frederick Hollander et Frank Loesser. *Eff. sp.* : Byron Haskin.

Int. : Edward G. Robinson, Marlène Dietrich, George Raft, Eve Arden, Alan Hale, Frank McHugh, Barton McLane, Ward Bond, Walter Carlett, Joyce Compton, Lucy Carrol, Faye Emerson.

— *Est-ce un « remake » de* Tiger Shark, *de Hawks ?*

— Je ne sais plus, mais c'est bien possible. Les scénaristes ont très bien pu voler l'histoire à un film antérieur. Mais, de toute façon, le « back-ground », l'ambiance étaient tout à fait différents : le film de Hawks se passait, je crois, en mer ; dans mon film il s'agissait de gens travaillant aux réparations des fils électriques...

THEY DIED WITH THEIR BOOTS ON (LA CHARGE FANTASTIQUE, W.B.), 140 mn.

Prod. : Robert Fellows. *Sc.* : Wally Kline et Aeneas McKenzie. *Ph.* : Bert Glennon. *Mus.* : Max Steiner.

Int. : Errol Flynn, Olivia de Havilland, Arthur Kennedy, Anthony Quinn, John Litel, Sidney Greenstreet, Gene Lockhart.

1942 : DESPERATE JOURNEY (SABOTAGE A BERLIN, W.B.), 107 mn.

Prod. : Hal B. Wallis. *Sc.* : Arthur T. Horman. *Ph.* : Bert Glennon. *Mus.* : Max Steiner.

Int. : Errol Flynn, Ronald Reagan, Nancy Coleman, Alan Hale, Raymond Massey, Arthur Kennedy, Sig Ruman, Patrick O'Moore, Louis Arco, Charles Irvin, Richard Fraser, Walter Brooke.

GENTLEMAN JIM (GENTLEMAN JIM, W.B.), 104 mn.

Prod. : Robert Buckner. *Sc.* : Vincent Lawrence et Horace McCoy, d'après la vie de James J. Corbett. *Ph.* : Sid Hickox. *Mus.* : Heinz Roemhed.

Int. : Errol Flynn, Alexis Smith, Jack Carson, Alan Hale, John Loder, Ward Bond, Arthur Shields, William Frawley.

— J'ai revu récemment ce film à la télévision : il y avait une scène de comédie remarquable, eh bien, ils ont tout simplement coupé cette scène, et mis de la réclame à la place !

1943 : BACKGROUND TO DANGER (INTRIGUES EN ORIENT, W.B. - First National), 80 mn.

Prod. : Jerry Wald. *Sc.* : W.R. Burnett et Hugh Cummings, d'après le roman de Eric Ambler. *Ph.* : Tony Gaudio. *Mus.* : Frederick Hollander.

Int. : George Raft, Sidney Greenstreet, Peter Lorre, Brenda Marshall.

NORTHERN PURSUIT (DU SANG SUR LA NEIGE, W.B.), 94 mn.

Prod. : Jack Chertok. *Sc.* : H. Cummings, Alvah Bessie et Frank Gruber, d'après Leslie T. White. *Ph.* : Sid Hickox. *Mus.* : Adolph Deutsch.

Int. : Errol Flynn, Julia Bishop, Helmut Dantine, John Ridgely, Monte Blue, Gene Lockhart, Tom Tully, Bernard Nedell.

1944 : UNCERTAIN GLORY (SABOTEUR SANS GLOIRE, W.B.), 102 mn.

Prod. : Robert Buckner. *Sc.* : Laszlo Vadnay et Max Brand, d'après Joe May et L. Vadnay. *Ph.* : Sid Hickox. *Mus.* : Adolph Deutsch.

Int. : Errol Flynn, Paul Lukas, Jean Sullivan, Lucile Watson, Faye Emerson, James Flavin, Douglas Dumbrille.

1945 : OBJECTIVE BURMA (AVENTURES EN BIRMANIE - COMMANDO DE L'ENFER, W.B.), 142 mn.



Pursued, 1947 (Alan Hale, Robert Mitchum).

Prod. : Jerry Wald. *Sc.* : Lester Cole et Ranald McDougall, d'après Alvah Bessie. *Ph.* : James Wong Howe. *Mus.* : Franz Waxman.

Int. : Errol Flynn, William Prince, James Brown, George Tobias, Henry Hull, Warner Anderson, John Alvin, Stephen Richards, Dick Erdman.

SALTY O'ROURKE (SA DERNIÈRE COURSE, Par.), 100 mn.

Prod. : E.D. Leshin. *Sc.* : Milton Holmes. *Ph.* : Theodor Sparkuhl. *Mus.* : Robert Emmet Dolan.

Int. : Alan Ladd, Gail Russel, William Demarest, Bruce Cabot, Rex Williams, Spring Byington, Don Zelaya, Marjorie Woodworth, Jean Willes.

THE HORN BLOWS AT MIDNIGHT (W.B.-First National), 80 mn.

Prod. : Mark Hellinger. *Sc.* : Sam Hellman, James V. Kern, d'après Audrey Wisberg. *Ph.* : James Wong Howe. *Mus.* : Franz Waxman.

Int. : Jack Benny, Alexis Smith, Dolores Moran, Allyn Joslyn, Reginald Gardiner, Guy Kilbel, John Alexander.

1946 : THE MAN I LOVE (W.B.), 96 mn.

Prod. : Arnold Albert. *Sc.* : Catherine Turney et Jo Pagano, d'après le roman de Maritta Wolff. *Ph.* : Sid Hickox. *Mus.* : Max Steiner.

Int. : Ida Lupino, Robert Alda, Andrea King, Bruce Bennett, Martha Vickers, Don McGuire, Alan Hale, Dolores Moran.

1947 : PURSUED (LA VALLÉE DE LA PEUR, W.B.), 101 mn.

Prod. : Milton Sperling - United States Pict. *Sc.* : Niven Busch. *Ph.* : James Wong Howe. *Mus.* : Max Steiner. *Mont.* : Christian Nyby.

Int. : Teresa Wright, Robert Mitchum, Judith Anderson, Dean Jagger, Alan Hale, John Rodney, Harry Carey Jr., Clifton Young, Lane Chandler, Peggy Miller.

— J'aime ce film. C'était un western très inhabituel, très étrange. Il y avait vraiment une atmosphère très fantastique tout au long du film. C'était presque une histoire de fantômes. Et Mitchum était formidable. J'ai eu beaucoup de plaisir à travailler avec lui. D'ailleurs, *Pursued* est l'un de ses premiers



Glory Alley, 1952 (Ralph Meeker, Leslie Caron).

films. Il a l'une des personnalités les plus puissantes parmi les acteurs américains. Il a commencé comme chemineau, et même s'il est maintenant plus riche, il est toujours resté un peu le même personnage.

CHEYENNE (CHEYENNE, W.B.), 100 mn.

Prod. : Robert Buckner. *Sc.* : Alan LeMay et Thames Williamson, d'après le roman de Paul I. Wellman. *Ph.* : Sid Hickox. *Mus.* : Max Steiner. *Mont.* : Christian Nyby.

Int. : Dennis Morgan, Jane Wyman, Arthur Kennedy, Janis Paige, Bruce Bennett, Alan Hale, John Ridgely, Tom Tyler, *Monte Blue*, *Barton McLane*, Bob Steele, John Alvin, Britt Wood.

1948 : SILVER RIVER (LA RIVIÈRE D'ARGENT, W.B.), 110 mn.

Prod. : Owen Crump. *Sc.* : Stephen Longstreet et Hariett Frank Jr., d'après le roman de Longstreet. *Ph.* : Sid Hickox. *Mus.* : Max Steiner.

Int. : Errol Flynn, Ann Sheridan, Thomas Mitchell, Bruce Bennett, Tom D'Andrea, Barton McLane, Monte Blue.

— J'aimais beaucoup le personnage de Flynn : un type assez distingué, qui a en lui un peu de bon, mais aussi un peu de mauvais. Ainsi le public ne s'ennuie jamais.

FIGHTER SQUADRON (LES GÉANTS DU CIEL, W.B.), Technicolor, 96 mn.

Prod. : Seton I. Miller. *Sc.* : Seton I. Miller. *Dial.* : Martin Rackin. *Ph.* : Sid Hickox et Wilfred M. Cline. *Mus.* : Max Steiner. *Mont.* : Christian Nyby.

Int. : Robert Stack, Edmund O'Brien, John Rodney, Tom D'Andrea, Henry Hull, James Holden, Walter Reed, Arthur Space, Rock Hudson, Jack Larson.

ONE SUNDAY AFTERNOON (W.B.), Technicolor, 90 mn.

Prod. : Jerry Wald. *Sc.* : Robert L. Richards, d'après la pièce de James Hagan. *Ph.* : Sid Hickox et Wilfred M. Cline. *Mus. et lyrics* : Ralph Blane. *Chor.* : Le Roy Prinz. *Mont.* : Christian Nyby.

Int. : Dennis Morgan, Janis Paige, Don Defore, Dorothy Malone, Ben Blue, Oscar O'Shea, Alan Hale, George Neise.

(Remake de *The Strawberry Blonde* de R.W., 1941.)

1949 : COLORADO TERRITORY (LA FILLE DU DÉSERT, W.B.), 94 mn.

Prod. : Anthony Veiller. *Sc.* : Edmund H. North, John Twist. *Ph.* : Sid Hickox. *Mus.* : David Buttolph.

Int. : Joel McCrea, Virginia Mayo, Dorothy Malone, Henry Hull, John Archer, James Mitchell, Ian Wolfe, Harry Woods, Olivier Blake, Victor Kilian.

— Je l'ai revu au Japon. Savez-vous? il a là-bas un énorme succès. Ils l'ont déjà ressorti quatre ou cinq fois, et la raison de ce succès, c'est qu'à la fin du film le héros et l'héroïne meurent tous deux. C'est cette forme de drame que préfèrent les Japonais, alors qu'en Amérique les gens préfèrent qu'ils vivent. D'ailleurs, en faisant des films, je me suis rendu compte qu'il n'y a que deux acteurs que vous pouvez faire mourir à la fin d'un film dont ils ont la vedette : Jimmy Cagney et Humphrey Bogart. Mais vous ne pouvez pas laisser mourir Cooper ou Clark Gable, car alors tout est fini pour les mangeurs de popcorn : ils n'aiment plus du tout ça !

J'ai souvent travaillé avec Virginia Mayo, et elle avait un rôle extraordinaire dans *Colorado Territory*... Les scènes d'amour qu'elle avait avec Joel McCrea donnaient l'impression que ces moments de bonheur allaient vite se briser. Oui, une menace était là, derrière, comme si quelque chose allait exploser, une sorte de « suspense », en somme. Cela, j'essaie toujours de le mettre dans mes films. Car, vous comprenez, il arrive quelquefois que les histoires aient un si faible intérêt... Il vous faut créer quelque chose comme un « suspense ». Comme si quelque chose d'indéterminé, d'inconnu, de menaçant allait se



The Lawless Breed, 1952 (Julia Adams, Rock Hudson).

produire... Mais, pour *Colorado Territory*, j'aimais beaucoup l'histoire. C'est d'ailleurs *un remake de High Sierra*. J'avais donc l'intention de donner au film une dimension fantastique : quand j'introduis une scène de « fantastique » dans un de mes films, mon but est très simple : c'est, en quelque sorte, pour *éloigner le spectateur de l'histoire* pendant quelques instants, pour la lui faire oublier, afin de mieux l'y ramener ensuite : pour provoquer chez le spectateur un nouvel intérêt, une réaction.

WHITE HEAT (L'ENFER EST A LUI, W.B.), 114 mn.

Prod. : Louis F. Edelman. *Sc.* : Ivan Goff et Ben Roberts, d'après le roman de Virginia Kellogg. *Ph.* : Sid Hickox. *Mus.* : Max Steiner.

Int. : James Cagney, Virginia Mayo, Edmund O'Brien, Margaret Wycherly, Steve Cochran, Fred Coby, Fred Clark, Ford Rainey, John Archer, Mickey Knox.

— C'était un bon film de gangsters, et je l'aime beaucoup. Il racontait l'histoire d'une bande de malfaiteurs qui trouve une combine pour voler la paie des ouvriers d'une usine. Ils utilisent pour cela un énorme camion-citerne qu'ils ont acheté, de ceux qui ont six roues, et toute la bande s'y engouffre. La nuit venue, ils pénètrent dans la cour de l'usine et volent tout l'argent... mais ils se font prendre.

1951 : ALONG THE GREAT DIVIDE (LE DÉSERT DE LA PEUR - UNE CORDE POUR TE PENDRE, W.B.), 88 mn.

Prod. : Anthony Veiller. *Sc.* : Walter Doniger, Lewis Meltzer, d'après le roman de W. Doniger. *Ph.* : Sid Hickox. *Mus.* : David Buttolph.

Int. : Kirk Douglas, Virginia Mayo, John Agar, Walter Brennan, Ray Teal, Hugh Sanders, Morris Ankrum, James Anderson, Charles Meredith, Clem Survey.

— L'argument principal du film était cette perpétuelle oscillation entre l'amour et la haine qui unissaient mes deux personnages (Kirk Douglas et Virginia Mayo). Le film fut entièrement tourné en extérieurs. Je préfère toujours tourner en extérieurs, c'est plus authentique, la chose est vraie (« the real thing »). En studio, les éclairages sont trop bien réglés, tout est arrangé et il n'y a pas de vent ! *Dans Along the Great Divide*, comme dans *Distant Trumpet*, il y a du vent, de la poussière qui s'envole, entraînée par le vent, dans presque chaque plan. Et quand les chevaux galopent au loin, ils sont enveloppés de nuages de poussière.

Et cela aide les acteurs, de tourner en décors naturels. Quand on parvient à s'éloigner assez, à s'enfoncer dans le désert assez profondément, là où il n'y a plus aucun bruit, on peut aussi se servir de la bande-son directe, de la bande-son originale. Bien sûr, dès qu'il y a le moindre bruit, une vache ou des chevaux, nous sommes obligés de faire ensuite un doublage en studio. Mais ce n'est jamais *aussi bon que quand* vous enregistrez le son directement, avec les bruits réels, que quand vous avez la chose elle-même, vraie. C'est dans le désert qu'on parvient au maximum de réalisme. Mais l'ennui, c'est qu'il est très difficile aux femmes de travailler dans ces conditions. Elles ont du mal, comprenez-vous, à garder les yeux ouverts. C'est pourquoi, le plus souvent, le rôle de la jeune femme est très réduit dans les westerns. On s'arrange pour tourner ses scènes en studio. Et puis, il y a un autre inconvénient, c'est qu'il arrive que tout le monde doive monter à cheval et amener tout le matériel, caméras et tout le reste, sur des hauteurs, des crêtes et le redescendre ensuite... Nous devons aussi faire très attention aux pluies : si les grandes pluies surviennent, elles provoquent une inondation et nous ne pouvons plus rentrer. Il ne nous *reste qu'à attendre* sur place que l'eau se retire. C'est pourquoi, dans ces régions, nous avons toujours des gens chargés de surveiller le ciel, les nuages. Comme cela, nous pouvons prendre le large à temps.

CAPTAIN HORATIO HORNBLOWER (CAPITAINE SANS PEUR, W.B.), Technicolor, 117 mn.

Prod. : Gerry Mitchell. *Sc.* : Aeneas McKenzie, Ivan Goff et Ben Roberts, d'après le roman de C.S. Forester. *Ph.* : Guy Green et William Fritzshe. *Mus.* : Robert Farnan.

Int. : Gregory Peck, Virginia Mayo, Robert Beatty, James Robertson Justice, Denis O'Dea, Terence Morgan, Stanley Baker, James Kenney, Richard Hearne.

DISTANT DRUMS (LES AVENTURES DU CAPITAINE WYATT, U.S. Pict.-W.B.), Technicolor, 101 mn.

Prod. : Milton Sperling. *Sc.* : Niven Busch et Martin Rackin, d'après le roman de Niven Busch. *Ph.* : Sid Hickox. *Mus.* : Max Steiner.

Int. : Gary Cooper, Mary Aldon, Richard Webb, Arthur Hunnicutt, Ray Teal, Robert Barrat, Clancy Cooper.

— C'est un film que j'ai tourné en Floride, là où jamais personne n'était allé, sur le territoire des Indiens Seminoles. Jamais personne n'avait même photographié ces marais. Et les Seminoles sont les seuls Indiens qui n'aient pas encore signé d'accord avec le gouvernement des Etats-Unis. Ce ne sont pas



Battle Cry, 1955 (Perry Lopez, Anne Francis).

des gens faciles à apprivoiser. Allez donc discuter avec eux ! Ils ont menacé de me tuer...

1952 : GLORY ALLEY (LA RUELLE DU PÉCHÉ, M.G.M.), 79 mn.

Prod. : Nicholas Nayfack. *Sc.* : Art Cohn. *Ph.* : William Daniels. *Mus.* : Georgie Stoll. *Chor.* : Charles O'Curran.

Int. : Leslie Caron, John McIntire, Ralph Meeker, Kurt Kasznar, Gilbert Roland, Louis Armstrong, Jack Teagarden.

THE WORLD IN HIS ARMS (LE MONDE LUI APPARTIENT, Universal), Technicolor, 104 mn.

Prod. : Aaron Rosenberg. *Sc.* : Borden Chase, d'après Rex Beach. *Ph.* : Russel Metty. *Mus.* : Frank Skinner.

Int. : Gregory Peck, Ann Blyth, Anthony Quinn, John McIntire, Andrea King, Brian Forbes, Hans Conried, Carl Esmond.

THE LAWLESS BREED (VICTIME DU DESTIN, Universal), Technicolor, 83 mn.

Prod. : William Alland. *Sc.* : Bernard Gordon, d'après John Wesley Hardin. *Ph.* : Irving Glassberg, William Fritszche. *Mus.* : Joseph Gershenson.

Int. : Rock Hudson, Julia Adams, John McIntire, Mary Castle, Hugh O'Brien, William Pullen, Glenn Strange.

— *Ces deux films ont bien des points communs...*

— En effet, ils ont été faits la même année ! Le premier, avec Gregory Peck, l'autre avec Rock Hudson. Pour ces deux films, nous avons essayé d'obtenir une même couleur « pastel ». Comme je n'aime pas les couleurs trop brillantes, j'ai demandé chaque fois au photographe de me faire une couleur plus douce, différente de celle qu'on voit d'habitude... Pour *The World in His Arms*, le studio voulait un film d'action avec Peck, et j'ai pensé qu'il serait original, nouveau, de faire un film d'aventures sur mers qui se déroulerait jusqu'en Alaska. Nous avons commencé à travailler sur cette idée et Peck s'est enthousiasmé pour le sujet. Pour ce qui est du film avec Hudson, je savais qu'il lui fallait quelque chose d'assez viril, vous me comprenez, des chevauchées, de la violence. C'est en fonction de cela que j'ai choisi l'histoire de *Lawless Breed*. Dans ces deux films, je voulais montrer ce qui attirait l'un vers l'autre

l'homme et la femme, même quand ils étaient séparés, ce qui les poussait l'un vers l'autre irrésistiblement. Pour cela, je me suis surtout servi de la direction d'acteurs. Bien sûr, les situations elles-mêmes, les péripéties tendaient aussi à produire le même effet.

BLACKBEARD THE PIRATE (BARBE-NOIRE LE PIRATE, R.K.O.), Technicolor, 99 mn.

Prod. : Edmund Grainger. *Sc.* : Alan LeMay, d'après une histoire de DeVallon Scott. *Ph.* : William E. Snyder. *Mus.* : Victor Young.

Int. : Linda Darnell, Robert Newton, William Bendix, Keith Andes, Torin Thatcher, Alan Mowbray, Irene Ryan.

1953 : SEA DEVILS (LA BELLE ESPIONNE, R.K.O.), Technicolor, 90 mn.

Prod. : David E. Rose-Coronado Prod. *Sc.* : Borden Chase, d'après « Les Travailleurs de la mer » de Victor Hugo. *Ph.* : Wilkie Cooper. *Mus.* : Richard Addinsell.

Int. : Yvonne de Carlo, Rock Hudson, Denis O'Dea, Michael Goodliffe, Bryan Forbes, Jacques B. Brunius, Ivor Barnard.

— Yvonne de Carlo y était vraiment très belle. Et je voyais le film comme une sorte d'improvisation sur le thème de sa beauté, une improvisation musicale. Mais nous avons dû apporter un grand nombre de changements à notre idée initiale. Bien sûr, nous tournions dans l'île de Jersey et, là-bas, cette sacrée marée éloigne la mer du rivage souvent sur presque un kilomètre. On m'a raconté qu'il y eut un jour un orage, puis une marée telle que les gens purent aller à pied de Jersey jusqu'à la côte française. C'est à cause de cette mer qui se retire que nous n'avons pu tourner les scènes de bateau que nous avions prévues.

Pour la couleur, voici comment je travaille : si les scènes que nous tournons sont plutôt languides, je demande au directeur de la photo des nuances sans trop d'éclats, un registre inférieur et voilé. Si c'est une scène dramatique, avec plus d'intensité, il ne faut pas d'éclairages superflus, mais une lumière exacte et rigoureuse. C'est pour les comédies seules que je recherche des couleurs brillantes et des éclairages forts. Dans une comédie, il faut éclairer au maximum pour que le public puisse voir parfaitement tout ce qui se passe sur l'écran.

A LION IS IN THE STREETS (W.B.), Technicolor, 88 mn.

Prod. : William Cagney. *Sc.* : Luther Davis, d'après un roman d'Adria Locke Langley. *Ph.* : Harry Stradling. *Mus.* : Franz Waxman.

Int. : James Cagney, Barbara Hale, Anne Francis, Warner Anderson, John McIntire, Jeanne Cagney, Lon Chaney.

GUN FURY (BATAILLE SANS MERCI, Col.), Technicolor-3D., 83 mn.

Prod. : Lewis J. Rachmil. *Sc.* : Irving Wallace et Roy Huggins, d'après « Ten Against Caesar » de George, Kathleen B. et Robert A. Granger. *Ph.* : Lester H. White, Francis Cuga. *Mus.* : Mischa Bakaleinikoff.

Int. : Rock Hudson, Donna Reed, Phil Carey, Roberta Haynes, Lee Marvin, Neville Brand, Ray Thomas, Leo Gordon.

1954 : SASKATCHEWAN (LA BRIGADE HÉROÏQUE, Universal), Technicolor, 87 mn.

Prod. : Aaron Rosenberg. *Sc.* : Gil Doud. *Ph.* : John Seitz. *Mus.* : Joseph Gershenson.

Int. : Alan Ladd, Shelley Winters, Robert Douglas, John Caroll Naish, Hugh O'Brien, George Lewis, Jay Silverheels.

— Il nous est arrivé une triste mésaventure pour ce film. Alan Ladd avait un contrat qui le forçait à rentrer en Europe : non seulement le scénario, le prétexte de l'histoire était très faible, mais nous dûmes tourner tout en vitesse à cause de Ladd. Oui, l'histoire n'avait vraiment aucun intérêt. Mais les paysages du Canada étaient admirables, j'ai essayé d'en rendre le plus possible toute la beauté, de jouer sur cette beauté plastique pour agrémenter le film.

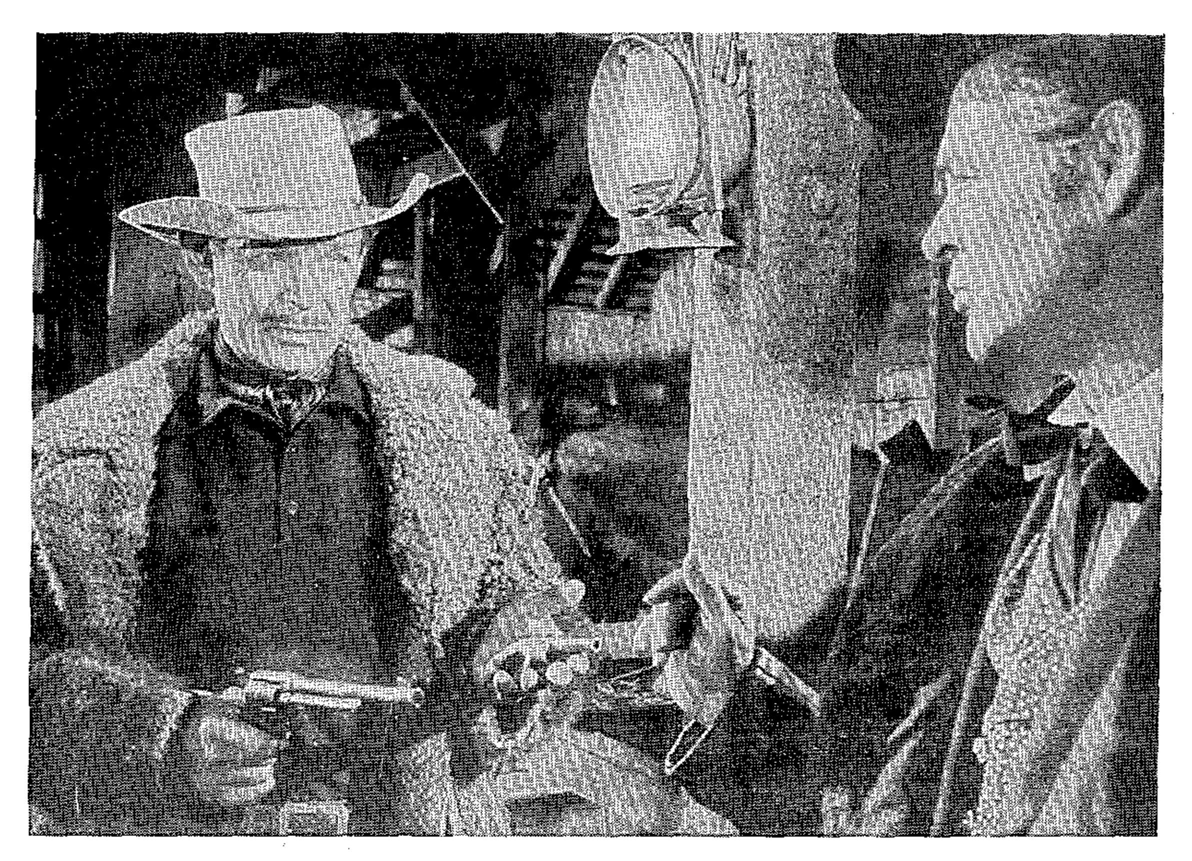
1955 : BATTLE CRY (LE CRI DE LA VICTOIRE, W.B.), CinemaScope-Warnercolor, 149 mn.

Sc. : Leon M. Uris, d'après son roman. *Ph.* : Sid Hickox. *Mus.* : Max Steiner.

Int. : Nancy Olson, Dorothy Malone, Mona Freeman, Anne Francis, Van Heflin, Tab Hunter, James Whitmore, Aldo Ray, Raymond Massey, Susan Morrow.

— C'est un de mes films favoris et aussi l'un des plus ambitieux. Si vous pouvez réunir un groupe de personnages intéressants, qui soutiennent votre histoire, vous avez un bon film. C'est d'ailleurs pourquoi il arrive souvent que l'on tourne des films avec une énorme quantité de personnages. Mais, comme souvent on s'aperçoit à la projection des rushes que trois ou quatre d'entre eux ne vont pas très bien, on est obligé de les éliminer, de couper leurs rôles. Pour *Battle Cry*, j'ai eu de la chance. Car le public a aimé tous mes personnages. C'est peut-être parce que j'ai réussi à les rendre tous très différents les uns des autres.

Le scénario était tiré du livre de Leon Uris et j'ai travaillé en collaboration avec lui. Cela m'a été agréable, mais il arrivait qu'il ne



The Tall Men, 1955 (Clark Gable, Robert Ryan).

veuille pas adapter certaines scènes du livre dans le film, alors que je voulais les conserver. Finalement, j'ai obtenu tout ce que je désirais, j'ai inclus dans mon film toutes les scènes sur lesquelles il était réticent.

THE TALL MEN (LES IMPLACABLES, Fox), CinemaScope-DeLuxe, 121 mn.

Prod. : William B. Hawks, William A. Bacher. *Sc.* : Sidney Boehm et Frank Nugent, d'après le roman de Clay Fisher. *Ph.* : Leo Tover. *Mus.* : Victor Young. *Chanson* : Ken Darby, José Lopez Alavez.

Int. : Clark Gable, Jane Russell, Robert Ryan, Cameron Mitchell, Juan Garcia, Harry Shannon, Emile Meyer, Will Wright.

— *The Tall Men*, vous en serez d'accord, réunissait trois grands noms : Jane Russell, Clark Gable et Robert Ryan. C'était une belle combinaison. Bien sûr, *The Tall Men* n'était pas le premier film à montrer les grands périples des troupeaux. Hawks l'avait déjà fait et bien d'autres aussi. Mais mes personnages n'avaient aucun rapport avec ceux de *Red River*.

1956 : THE REVOLT OF MAMIE STOVER (BUNGALOW POUR FEMMES, Fox), CinemaScope-DeLuxe, 93 mn.

Prod. : Buddy Adler. *Sc.* : Sydney Boehm, d'après un roman de William Bradford Hine. *Ph.* : Leo Tover. *Mus.* : Hugo Friedhofer. *Chanson* : Tony Torado, Mary Johnston, Sammy Fain.

Int. : Jane Russell, Richard Egan, Joan Leslie, Agnes Moorehead, Jorja Curtright, Michael Pate, Richard Coogan.

THE KING AND FOUR QUEENS (UN ROI ET QUATRE REINES, United Artists), CinemaScope-DeLuxe, 86 mn.

Prod. : David Hempstead - Russ-Field-Gabco Prod. *Sc.* : Margaret Fitts et Richard Alan Simmons, d'après M. Fitts. *Ph.* : Lucien Ballard. *Mus.* : Alex North.

Int. : Clark Gable, Eleanor Parker, Jo Van Fleet, Jean Willes, Barbara Nichols, Roy Roberts, Sare Shane, Arthur Shields, Jay C. Flippen.

— Nous n'avons pas eu beaucoup de chance avec cette histoire. Quand le film fut complètement monté, nous nous aperçûmes que c'était la vieille femme, la grand-mère, qui avait la vedette. Nous avons essayé de rétablir l'équilibre, en coupant son rôle par-ci par-là, pour redonner la vedette à Clark. Nous avons fait ce que nous avons pu. Mais cette femme, Jo Van Fleet, était une grande actrice, vraiment. Nous avons compris que c'était son film.

1957 : BAND OF ANGELS (L'ESCLAVE LIBRE, W.B.), WarnerScope-Warnercolor, 127 mn.

Sc. : John Twist, Ivan Goff et Ben Roberts, d'après un roman de Robert Pen Warren. *Ph.* : Lucien Ballard. *Mus.* : Max Steiner.

Int. : Clark Gable, Yvonne de Carlo, Sydney Poitier, Efrem Zimbalist Jr., Rex Reason, Patrick Knowles, Andrea King, Ray Teal, Carolle Drake, Torin Thatcher.

— Je m'intéresse beaucoup à l'atmosphère fascinante du Sud. Mais, laissez-moi vous le dire, le film aurait pu être meilleur. En effet, Clark Gable devait, en raison de son contrat avec le studio, commencer un autre film en janvier. Et, quand nous fûmes sur les lieux du tournage, tout était aride, il n'y avait pas un seul champ de *coton* ! Ce n'était pas du tout vert et mûr, comme je l'aurais voulu. Mais il fallait que nous fassions ce film de toute façon. Et, à cause du contrat de Gable, nous le fîmes sans attendre. J'aurais vraiment préféré tourner le film plus tard, revenir dans le Sud en mai ou en juin, au moment où toute la nature est verte, où les champs ne sont pas secs, quand tout y est beau.

Savez-vous que les chants qu'on entend dans le film sont d'authentiques hymnes noirs ? Cela est très important pour moi. C'est comme dans *Distant Trumpet* : j'ai fait chanter aux Indiens leurs chants traditionnels de victoire et de défaite. Ces Indiens, je les connais depuis si longtemps. Quand j'étais tout jeune, j'ai vécu avec eux. Ils sont très superstitieux en ce qui concerne leurs chants. Mais, pour moi, ils ont accepté de chanter.

— *Vous souvenez-vous de la scène de l'orage dans* Band of Angels *?*

— Oui, bien sûr. C'est moi qui l'ai voulue ainsi. Afin d'intensifier l'action, de faire monter la tension du film, d'y introduire en quelque sorte un élément dramatique de plus.

Et vous souvenez-vous de cette petite négresse toujours en mouvement ? Un drôle de personnage, « a weirdie ». Elle avait quelque chose d'étrange. Comme le film. C'était un film un peu mystérieux, fantastique. Et cette scène d'orage était comme une éruption dans le film, comme un tremblement de terre, un déchaînement. J'aime ce film. Beaucoup.

J'ai beaucoup aimé travailler avec Gable. Un homme très sympathique et un bon acteur, qui ne nous a jamais donné le moindre souci. Yvonne de Carlo aussi était charmante. Elle suit bien les directives du metteur en scène, ses conseils. Et puis elle a ce beau visage, un peu oriental, semble-t-il. Elle pourrait être d'Amérique du Sud. A moitié indienne, peut être.

1958 : THE NAKED AND THE DEAD (LES NUS ET LES MORTS, R.K.O.-Rank), R.K.O.-Scope-Technicolor, 135 mn.

Prod. : Paul Gregory. *Sc.* : Denis et Terry Sanders, d'après le roman de Norman Mailer. *Ph.* : Joseph LaShelle. *Mus.* : Bernard Herrmann.

Int. : Aldo Ray, Cliff Robertson, Raymond Massey, Lily SaintCyr, Barbara Nichols, William Campbell, Richard Jaekel, James Best, Joey Bishop, Jerry Paris, Robert Gist, Casey Adams, John Berardino, Greg Roman, Edward McNally.

— Pour ce film, nous avons eu des démêlés incroyables avec la censure et je ne sais pas comment pouvait être la copie que vous avez vue... Il y avait une grande scène avec Lili StCyr, une danseuse de strip-tease, qu'on a complètement coupée. Elle y faisait un numéro de strip-tease : tous les soldats étaient dans ce night-club et la police faisait une descente, une bagarre terrible s'ensuivait, comme celle que j'avais dans *Battle Cry*. La censure coupa tout sous le prétexte que trop de nudité était exhibée !

Enfin... Ce qui m'intéressait aussi, c'était toutes ces teintes de vert qu'on trouve à Panama et qui ont été très bien rendues dans le film. Ce fut un heureux travail de LaShelle : nous avons obtenu facilement les couleurs naturelles ; quelquefois, nous les avons à peine un peu éclaircies ou foncées, pour introduire une variation dans l'ensemble de couleurs.

J'ai tenu à ce que le personnage du sergent Croft soit équivoque, pour que le public se pose des questions du genre : « Quel homme était-ce vraiment dans la réalité ? Pourquoi voulait-il tout le temps tuer ce type ? » Pour moi, ce que j'aime dans le personnage, c'est que c'est un bon soldat. Il ne peut vivre sans se battre. Et j'espérais que le public lui pardonnerait pour cette raison. Quand un personnage a en lui quelque chose de bon, il faut le montrer au public, il faut en faire quelque chose de solide, de tangible.

THE SHERIFF OF FRACTURED JAW (LA BLONDE ET LE SHERIF, Fox), CinemaScope-DeLuxe, 105 mn.

Prod. : Daniel M. Angel-Apollo Prod. (G.B.-U.S.A.). *Sc.* : Arthur Dales, d'après une histoire de Jacob Hay. *Ph.* : Otto Heller. *Mus.* : Robert Farnon. *Chansons* : Harry Harris.

Int. : Jayne Mansfield, Kenneth More, Henry Hull, William Campbell, Bruce Cabot, Robert Morley, Ronald Squire.

— J'ai fait ce film en Espagne. Jayne Mansfield incarnait un personnage de femme forte et prête à tout, de celles qui vivaient dans



Band of Angels, 1957 (Clark Gable, Yvonne de Carlo).

l'Ouest. Ce que nous appelons une femme à l'apparence rude et au cœur d'or (« a rough exterior with a heart of gold »). Mais, si elle jouait d'une façon un peu bébête, elle est, en fait, plutôt intelligente, maligne même. Vous savez peut-être qu'elle a travaillé à Las Vegas, dans un de ces casinos où l'on joue beaucoup, et elle y gagnait 25 000 dollars par semaine, cela prouve bien qu'elle n'est pas si bête que les gens le croient. Je lui ai demandé pourquoi elle n'avait pas été voir son avocat, afin de toucher une rente à vie de 50 000 dollars par an, et elle m'a répondu : « Faire confiance à une maison de jeu ? Vous n'y pensez pas. » Elle est dure à diriger. Elle a des trucs d'actrice, des artifices qui lui sont propres, des tics qu'il faut lui enlever. Avant de travailler pour moi (ce sont d'autres metteurs en scène qui me l'ont dit) elle imitait tout le temps Marilyn Monroe.

Pour moi, ce film fut un peu une parodie de mes westerns.

1959 : A PRIVATE'S AFFAIR (Les Déchaînés, Fox), CinemaScope - DeLuxe, 95 mn.

Prod. : David Weisbart. *Sc.* : Winston I. Miller, d'après une histoire de Ray Livingston Murphy. *Ph.* : Charles G. Clarke, Leonard Doss. *Mus.* : Cyril J. Mockridge. *Chansons* : Jimmy McHugh, Jay Livingstone et Ray Evans. *Chor.* : Alex Romero.

Int. : Sal Mineo, Christine Carrère, Barry Coe, Barbara Eden, Gary Crosby, Terry Moore, Jim Backus.

— C'était un petit film léger avec Sal Mineo, dont la Fox avait besoin. Comme pour *Esther*, il leur fallait une nouvelle production : j'ai bouclé le film en quatre semaines. Et ça ne m'intéressait pas beaucoup, croyez-le. C'était trop inconsistant. Une petite farce, voilà tout. J'ai dû faire le film avec tous les jeunes gens que la Fox avait sous contrat : le jeune Crosby et trois ou quatre autres. Et nous avions aussi une jeune Française, Christine Carrère, qui était tout à fait charmante, très gentille, très jolie, mais un peu déplacée dans le film : il nous fallait plutôt une jeune fille américaine. Mais, comme elle était sous contrat, les types de la Fox l'ont balancée dans cette production...

1960 : ESTHER AND THE KING (ESTHER ET LE ROI, Fox-Galetea), CinemaScope-DeLuxe, 110 mn.

Prod. : R.W. *Sc.* : R.W. et Michael Elkins. *Ph.* : Mario Bava. *Mus.* : Francesco Lavagnino et Roberto Nicolosi. *Dec.* : G. Giovannini et Massimo Tavazzi.

Int. : Joan Collins, Richard Egan, Denis O'Dea, *Sergio Fantoni*, *Rick Battaglia*, Renato Baldini, Folco Lulli, Rosalba Neri, Daniella Rocca, Gabriele Tinti, Robert Buchanan.

— Nous avons tourné *Esther* en Italie et nous n'y avions pas les acteurs que nous voulions. Au départ, nous devions obtenir des noms plus connus. Mais Richard Egan est un bon acteur. Joan Collins, et c'est malheureux, n'a pas beaucoup de succès aux Etats-Unis...

J'ai réalisé ce film en six semaines : il y avait, à ce moment-là, une grève des scénaristes à Hollywood et la Fox avait besoin de sortir très vite un film. M. Skouras et Buddy Adler m'ont demandé de leur rendre service en faisant rapidement un film pour eux, parce qu'ils n'avaient rien, les studios étaient pratiquement fermés. C'est pourquoi nous avons fait *Esther* en Italie. Les conditions de travail n'y étaient pas trop différentes d'Hollywood. Ces gens, les Italiens, travaillent assez dur. Et j'ai eu la chance d'avoir un très bon cameraman, Mario Bava, qui travaille très vite. C'est un maître en ce qui concerne les éclairages : avec lui, ils ne sont jamais trop forcés. Il n'a besoin que de très peu de lumière pour vous faire de bonnes choses. Il a d'ailleurs fait un film d'horreur que j'aime beaucoup.

1961 : MARINES, LET'S GO (Fox), CinemaScope-DeLuxe, 103 mn.

Prod. : R.W. *Sc.* : John Twist, R.W. *Ph.* : Lucien Ballard. *Mus.* : Irving Gertz.

Int. : Tom Tryon, David Hedison, Tom Reese, Linda Hutchins, William Tyler, Adoree Evans, Hideo Inamura.

— Je vais vous raconter ce qui s'est passé avec ce film. Nous n'avons vraiment pas eu de chance. Je suis parti au Japon pour le tourner. Pourquoi ? J'ai fait tant et tant de films sur les « marines » que je connais très bien leur général. (Bien sûr, une autorisation préalable de Washington nous est aussi nécessaire...) Et, au Japon, il y a un endroit qui se trouve au pied même du mont Fuji-Yama. Vous connaissez le Fuji-Yama, naturellement. Eh bien, c'est là que s'entraînent les « marines ». C'est une base militaire très importante. Le général s'est débrouillé pour me fournir cent cinquante tanks et il en avait aussi emprunté une centaine chez les Japonais (des tanks que, d'ailleurs, nous leur avions donnés). Vous comprenez, j'avais là-bas deux cent cinquante tanks sous mes ordres. Et, en plus de cela, à peu près cinq mille hommes. Nous avions prévu le tournage de ces scènes de déploiement pour un lundi. Le dimanche soir, je reçois un coup de fil du général qui me dit : « Raoul, j'aimerais bien que vous reculiez d'un jour le tournage, parce que nous allons recevoir trois mille hommes de plus et de l'artillerie en masse. Ce sera encore plus gigantesque si nous attendons un peu. » Je lui réponds : « D'accord, général, reportons cela à mardi. » Et il était d'accord. Or, mardi, *à deux heures du matin, il me rappelle pour* me dire : « Tout est fichu, nous nous préparons à partir immédiatement pour le Laos. » Le titre de mon film devenait alors de circonstance : « marines, let's go » ! Et on m'a laissé tout seul en arrière, alors que l'histoire avait besoin de cette dimension, de ce déploiement de forces que jamais nous n'avons pu obtenir par la suite. Tous les soldats sont partis sur leurs bateaux, pour le Laos. Et, comme le général avait quelques hommes et quelques tanks de réserve à Okinawa, il me demanda de venir y tourner. Mais je n'ai pu obtenir les résultats que je voulais. « Just one of those things ! »

1964 : A DISTANT TRUMPET (Warner Bros) Panavision, Technicolor.

Prod. : William H. Wright. *Ph.* : William Clothier. *Dir. art.* : William Campbell.

Int. : Troy Donahue, Suzanne Pleshette, Diane McBain, Guy Eltsosie.

Production :

1960 : COME SEPTEMBER (LE RENDEZ-VOUS DE SEPTEMBRE, Seven Arts). *R.* : Robert Mulligan.

Collaboration à :

1945 : SAN ANTONIO (SAN ANTONIO). Terminé et signé par David Butler.

— J'ai effectivement collaboré à ce film, mais je ne sais plus exactement comment. J'ai dû travailler au scénario, ou quelque chose de ce genre.

1947 : STALLION ROAD. *R.* : James V. Kern.

— *On dit que vous avez eu un rôle dans le tournage de ce film...*

— Je n'ai rien eu à voir avec *Stallion Road.*

(Les commentaires de Raoul Walsh ont été recueillis au magnétophone par Jean-Louis Noames.)



Luis Buñuel : *Le Journal d'une femme de chambre* (Georges Géret, Jeanne Moreau, Muni).

Le Journal entre les lignes

Avec Buñuel, la cause, une fois pour toutes, paraissait entendue : il avait sa coterie d'admirateurs, sa part d'adversaires, il ravissait ou choquait ; en aucun cas, on ne lui accordait le sens du mystère, le pouvoir d'inquiéter. Peu à peu, l'on commença à se demander ce qu'il en était vraiment de lui : si ces « symboles » jetés au visage, ces obsessions assénées n'étaient pas autant de pôles d'attraction trompeurs, de points de fixation, de faux repères destinés à disperser l'attention. Le Journal d'un femme de chambre *montre mieux encore comment l'œuvre de Buñuel, à la façon de l'étoile filante, éclaire derrière elle, quand tant d'autres laissent à prévoir leur après. Devant le « contresens » dont s'est rendue coupable la presse chargée d'en rendre compte, il nous a semblé que rien, mieux qu'une table ronde, ne pouvait tenter de cerner une œuvre dont on a longtemps cru qu'elle se refermait sur des certitudes, quand elle nous paraît s'ouvrir sur un secret.*

ANDRÉ-S. LABARTHE. — Le film de Buñuel n'adapte qu'un épisode du roman de Mirbeau : seul le personnage de Rabour, le vieux fétichiste, vient d'un autre épisode. De plus, Buñuel a changé les noms des personnages : dans le livre, la famille ne s'appelle pas Monteil, mais Lanlaire...

JACQUES RIVETTE. — Comme dans Renoir.

LABARTHE. — A part ça, les dialogues sont presque textuellement ceux de Mirbeau : même le « je suis pour l'amour, nom d'un chien ! » (mais pas « l'amour fou », bien sûr). La scène du curé est aussi dans Mirbeau, telle quelle.

JEAN NARBONI. — Mais pas « l'Action française » !

LABARTHE. — Dans Mirbeau, c'est l'affaire Dreyfus : il y a donc déjà le côté politique. Par contre, le personnage du fils, que l'on voit chez Renoir, venait d'un autre épisode du roman. Et le livre n'a pas la même fin que Renoir ou Buñuel : chez Mirbeau, Célestine n'épouse ni le fils ni le capitaine, elle s'en va avec Joseph. Mais cette fin de Buñuel va bien dans le sens du livre : Mirbeau dit clairement que Célestine accepte finalement le confort de la classe à laquelle elle s'opposait au début : Buñuel a illustré cette transformation.

NARBONI. — Et tous les travers ou manies des personnages, est-ce Buñuel qui les a apportés ?

LABARTHE. — C'est aussi dans Mirbeau, et de façon bien plus forcenée. Buñuel aurait plutôt gommé tout ça ; mais dans Mirbeau, c'est traité sans aucun humour...

MICHEL DELAHAYE. — Il est un octave en dessous.

NARBONI. — Doit-on considérer le film comme l'étude globale, quasi entomologique d'un groupe de personnages, ou tout passe-t-il à travers celui de Célestine ? Je penche pour la seconde hypothèse, celle de l'itinéraire individuel, car le film m'a fait penser au *Journal d'un curé de campagne...*

RIVETTE. — C'est une comparaison dont Buñuel serait content : il admire Bresson.

JEAN-LOUIS COMOLLI. — Tout est vu, en effet, par les yeux de Célestine.

RIVETTE. — Le film se présente comme la description d'une société, tout au moins d'un microcosme, mais perçu sans doute uniquement à travers la conscience de Célestine. Comme cette conscience est une conscience obscure, nous sommes en fin de compte renvoyés à la description. Et c'est ce qui fait le film énigmatique... Au premier degré, c'est un film clair, bien plus clair que *L'Ange Exterminateur* ou même que *Nazarin,* qui débouchait sur un dernier plan objectivement mystérieux. Ici, on peut voir le film comme un film naturaliste français, comme il y en a eu beaucoup ; mais c'est ne pas le voir.

DELAHAYE. — Il y a *aussi* la volonté de faire un constat de pourriture, décadence, dégradation, décrépitude. Il fait l'inventaire des décombres.

RIVETTE. — Mais si c'était uniquement la description d'une société (comme uniquement l'itinéraire d'une conscience), le film perdrait son ambiguïté, donc sa force.

COMOLLI. — Cette ambiguïté vient peut-être, tout simplement, du fait que le film est articulé en deux parties : d'abord la présentation des personnages et leur description, puis le drame. Dans le premier temps, nous voyons les personnages à travers les yeux de Célestine, mais comme elle leur est tout à fait étrangère et extérieure, ils nous semblent faux. Puis, au moment de la mort de la fillette, Célestine est passionnée, absorbée par les événements : dès qu'elle commence son enquête, elle est amenée à s'intégrer progressivement à ce monde qu'elle voyait du dehors, elle est englobée par cette société, elle en devient personnage au même titre que les autres, d'où l'impression, dans ce second temps, d'une plus grande vérité. D'ailleurs le film se termine au moment où elle est complètement intégrée.

NARBONI. — Je suis d'accord pour la construction en deux temps ; je pense que dans une première partie, il y a effectivement une société vue par le regard de Jeanne Moreau, que Buñuel place entre cette société et nous-mêmes. Mais à partir du meurtre de la petite fille, Moreau, par le seul fait de son enquête, s'intègre en quelque sorte à ce monde, même si ses rapports avec lui sont des rapports d'hostilité. L'intermédiaire qu'elle était disparaît, et le regard de Buñuel se pose directement sur ce monde. La seconde partie du film est donc moins l'enquête de Moreau sur Joseph que celle de Buñuel sur Moreau, qui nous devient alors de plus en plus étrangère et énigmatique.

LABARTHE. — Oui, au début, elle est domestique, et se veut domestique, mais avec une certaine distance par rapport aux maîtres ; c'est un personnage d'une classe asservie, mais

en même temps c'est lui qui pose son regard sur les autres (aussi les voit-on d'abord purement et simplement comme des insectes), c'est lui qui domine les autres. C'est un personnage dont le statut social serait d'être objet et c'est lui, en réalité, qui renvoie le monde qui l'entoure au rang d'objet. De même, on peut considérer les manies de chacun des personnages comme autant d'arrêts (comme on « fixe » une photographie) dans le mouvement de l'érotisme : le fétichisme par exemple est un de ces arrêts. Et ces arrêts correspondent toujours au regard de Célestine.

RIVETTE. — En règle générale, la plupart des films de Buñuel sont construits autour d'un personnage central (*L'Ange* est construit autour de l'absence de ce personnage), et celui-ci est toujours un personnage *séparé* : soit un prêtre, ou une religieuse (ou Robinson), soit même le médecin de *Cela s'appelle l'aurore.* Tous exercent un « sacerdoce » qui les sépare du milieu social où ils se meuvent.

DELAHAYE. — Le point commun avec *Viridiana* ou *Nazarin,* c'est que la simple intrusion du personnage dans un certain milieu provoque certaines réactions.

NARBONI. — Ici, ce personnage est moins central que latéral. Il juge chacun des autres, mais du dehors, en retrait ; ce n'est plus son arrivée dans un monde donné qui provoque le drame, mais son refus d'y entrer.



Le Journal d'une femme de chambre (Jeanne Moreau, Jean Ozenné).

RIVETTE. — En fait, Célestine a, me semble-t-il, tout au long un comportement provocant : Piccoli veut coucher avec elle comme avec les autres bonnes, mais justement, elle ne couche pas *comme* les autres bonnes. Elle ne fait finalement rien de ce qu'on attend qu'elle fasse : elle refuse tout du long de la première partie cette condition de femme de chambre dans laquelle on veut l'enfermer. Ensuite, à partir du crime, elle a véritablement l'intention d'agir, d'avoir au sein de cette société une action démystifiante : elle veut faire exploser ce petit monde.

COMOLLI. — Ce n'est pas ce monde qu'elle veut faire exploser, mais la domesticité, car elle s'en prend essentiellement à Joseph. C'est l'histoire de deux domestiques qui veulent tous deux sortir de leur état et réagissent contre lui : Joseph, par les moyens de la patience et de la fourberie, Célestine, par ceux de la franchise et du dévoilement. L'une finit par s'anéantir dans la société des maîtres ; à ce moment, on l'abandonne, et on revient à Joseph qui, de son côté, tout en prolongeant une sorte de révolte, assume finalement l'essence de la société qui le gouverne : il est beaucoup plus « Action française » que ses patrons, c'est une manière d'affirmer sa supériorité sur eux, — en sublimant sa situation.

LABARTHE. — Les rapports de ces deux personnages sont d'ailleurs très énigmatiques : Célestine a-t-elle vraiment envie de coucher avec Joseph ? N'est-ce pas uniquement un truc pour *savoir la vérité* ?

RIVETTE. — Je crois qu'ici, comme dans tous les films de Buñuel, les gens disent toujours ce qu'ils pensent : il n'y a pas d'hypocrites ; ou alors, ils sont franchement hypocrites. Et quand Joseph dit à Célestine : « Nous sommes semblables », il a raison. De même Célestine, quand elle lui dit brusquement : « Il faut nous mettre ensemble », à ce moment-là elle y croit physiquement, totalement. C'est pour cela qu'elle est un personnage mystérieux ; c'est pour cela qu'elle est un personnage intéressant.

LABARTHE. — *Il y a chez elle une morbidité évidente.*

RIVETTE. — C'est un des sujets du film : elle découvre en elle cette morbidité, alors qu'elle se croyait d'abord une fille saine et sans problèmes (et même, lorsqu'elle veut démasquer Joseph, une pseudo-héroïne). C'est dans la mesure où elle veut être justicière qu'elle est prise au piège de la justice, et obligée de se découvrir corrompue.

LABARTHE. — C'est donc qu'on ne peut être juste sans être un peu coupable.

DELAHAYE. — Il en est ainsi de tous les héros de Buñuel : ils sont négatifs dans la mesure où ils veulent être positifs.

RIVETTE. — Et ils *font* du négatif : Nazarin, bien sûr, mais aussi Marchal dans *Cela s'appelle l'aurore*, personnage que tout le monde à l'époque a vu comme le pur « héros de gauche ». Revoyant maintenant le film à la lumière des suivants, on s'aperçoit que lui aussi, dès qu'il veut agir et faire le bien, déchaîne les catastrophes autour de lui : il est en partie responsable de la mort d'Esposito, et prend conscience de son échec et du gâchis qu'il a, par maladresse, provoqué, dans un gros plan absolument semblable au plan final de *Nazarin*.

COMOLLI. — De même Célestine, qui reproche d'abord à Joseph d'être un mouchard, c'est-à-dire de trahir la classe des domestiques, finit par agir comme lui, puisqu'elle tient à le dénoncer. C'est à partir de ce moment, où elle veut le dénoncer, qu'elle est véritablement semblable à lui : trahissant tous deux leur classe, ils la dépassent, mais se confondent.

RIVETTE. — Et elle en prend conscience par paliers : le plus évident, c'est le moment où elle reste seule après que les gendarmes ont arrêté Joseph. La première chose qu'elle fait, alors, c'est de remettre les chaises et les verres en place : elle est prise par l' « ordre » de Joseph ; au milieu de son geste, elle s'interrompt, elle s'asseoit, sidérée de la révélation qu'elle a brusquement d'elle-même, et elle écrit « salaud » ; elle l'écrit pour Joseph, elle l'accuse de l'avoir corrompue, mais elle l'écrit aussi bien pour elle. Et à partir du moment où elle se sait salope, où elle se sait Joseph, elle accepte de l'être jusqu'au bout, d'être jusqu'au bout ce personnage du domestique qui devient le maître : elle devient la femme du capitaine. Ce qui fait la force du *Journal*, comme de tous les Buñuel, c'est qu'il ne s'agit pas d'une dénonciation à sens unique (en prenant le mot « dénonciation » dans un sens très



Le Journal d'une femme de chambre (Michel Piccoli, Jeanne Moreau).

large), mais toujours à double sens : il y a un personnage qui dénonce une société, mais aussi bien cette société qui dénonce le personnage, puis retour au mouvement inverse, ça n'en finit pas, mais c'est ce que veut dire Buñuel; le fait même de dénoncer est compromission. Quand, comment, jusqu'où « se compromettre », telle est la question.

NARBONI. — Ainsi, dès que Célestine participe à l'enquête, elle établit un rapport entre elle et l'assassin présumé.

COMOLLI. — Cela correspondrait à un univers complètement clos, et c'est ce qui me gêne chez Buñuel, car qu'on se révolte contre ce système ou qu'on le dénonce, on est au même titre son prisonnier, sa victime.

RIVETTE. — Ce qui oblige à poser, une nouvelle fois, la question : à quelle morale nous renvoient les films de Buñuel ? Il est évident qu'aucun de ces films ne débouche sur une morale de l'acceptation ou de la résignation. Et cependant, chaque fois, Buñuel remet en cause ce processus même de séparation et de dénonciation. Je crois que son but est très précisément de montrer la difficulté de cette entreprise, sans préjuger de sa nécessité. Il ne fait pas de doute, bien sûr, pour Buñuel, que cette société doive être dénoncée; mais il ne faut pas pour autant en sous-estimer la ruse comme la bêtise ; il faut donc faire très attention à la façon dont on la dénonce : celui qui court le plus de risques, c'est celui qui dénonce, celui qui doit prendre sur lui de dénoncer ; s'il n'y prend garde, il y a neuf chances sur dix pour qu'il tombe justement dans un des pièges de cette société; et ce qui intéresse Buñuel, c'est montrer toutes les façons de tomber dans ces pièges, au moment même où on croit y

échapper et se sauver : dès que l'on croit être un « saint », un « juste », un « héros » (aussi bien de la révolte).

LABARTHE. — Il n'a jamais montré comment y échapper, parce que c'est dans la nature même de la dénonciation qu'est inscrite la souillure.

RIVETTE. — Il ne l'a jamais montré parce que ce n'est pas son sujet. Je ne crois pas Buñuel pour autant pessimiste, mais plutôt optimiste de façon très lucide; ce qui l'intéresse, c'est les chemins de cette lucidité.

COMOLLI. — Tel est précisément pour moi l'intérêt du *Journal,* et ce qui le sépare des autres Buñuel : car s'il condamne Célestine, il la sauve aussi à la fin ; il montre qu'elle sait tout et que, sachant tout, elle échappe finalement tant à Joseph qu'à ses anciens patrons qui, eux, ne savent pas tout : le dernier plan sur Moreau est un plan montrant sa lucidité, une lucidité gagnée.

RIVETTE. — Quoiqu'on n'en puisse tout à fait décider, puisque Buñuel choisit toujours d'arrêter son film, que ce soit *Nazarin, Viridiana, Cela s'appelle l'aurore, La Jeune Fille, Robinson,* aussi bien que ce *Journal,* sur le plan où précisément la lucidité *commence* à naître chez le personnage.

DELAHAYE. — Cela dit, dans des films comme *Nazarin* ou *Viridiana,* Buñuel montre des personnages qui se veulent en dehors non seulement de la société où ils vivent, mais de l'humanité tout entière : c'est dans la mesure même où Nazarin et Viridiana se veulent en dehors, non plus pour dénoncer, mais pour prêcher ou faire le bien, qu'ils provoquent le mal. A l'inverse, la femme de chambre n'est pas en dehors : elle sait qu'elle doit accepter, tout au moins au départ, les hommes comme la société. Mais justement, elle les accepte trop, elle se compromet trop. Sa différence avec Nazarin et Viridiana, c'est que ses actions ne sont pas celles d'un apôtre, mais d'une personne toujours intéressée ; le résultat sera donc moins catastrophique pour l'entourage, mais davantage pour elle; elle ne dépassera jamais le niveau d'une lucidité purement négative. L'optimisme de Buñuel, c'est dire : il y a une façon nécessaire de ne pas participer, mais si on va trop loin, c'est l'échec ; il y a aussi une façon nécessaire de participer et de se compromettre, mais vouée également à l'échec par excès. Il laisse donc entendre qu'une juste mesure doit être possible, mais celle-ci n'est pas le sujet explicite de ses films, peut-être parce qu'on ne peut traiter explicitement de ce sujet.

NARBONI. — Au fond, il y a peut-être facilité de la part de Buñuel à faire assumer par ses personnages toutes les fautes possibles : s'il place un intermédiaire entre le monde qu'il veut dénoncer et lui-même, c'est peut-être pour éviter d'envisager directement le problème, de prendre parti et de succomber à son tour. Ce personnage, n'est-ce pas une part de lui-même qu'il exorcise à tout prix, celle qui doit justement choisir ? Il faut pourtant bien qu'à son tour, Buñuel ait un point de vue à la fois sur le monde et ce personnage, et ne lui laisse pas la liberté de se perdre à chaque fois, faute de quoi il se dérobe à un danger dont il le menace.

LABARTHE. — Mais c'est dans la mesure où il arrête son film sur le plan du personnage gagné par la lucidité, dans la mesure où il ne montre pas la suite, qu'il révèle justement son point de vue. Faire autrement ce serait passer dans un autre film : un film théorique. Théorique parce que la lucidité est intenable dans le monde où elle doit frayer sa voie.

NARBONI. — Je vois un point commun entre les deux derniers films de Buñuel et un film comme *Les Oiseaux.* C'est qu'ils sont tous les trois des films contre les tables rondes: dans chacun de ces films, il y a deux sortes de gens : ceux qui discutent du pourquoi des choses à perte de vue, qu'il s'agisse d'un meurtre, de l'impossibilité à sortir d'un endroit ou de l'invasion d'oiseaux; et d'autres qui agissent. La grande scène du bar dans *Les Oiseaux,* tout *L'Ange Exterminateur,* la discussion sur la route dans *Le Journal* sont parallèles : tout le monde donne son avis, selon ses opinions, politiques ou autres, et il y a un personnage (ici Célestine) qui répond : moi je ne pense rien, j'agis. Buñuel me paraît être contre les interprétations et pour l'action, même si elle est désordonnée, je dirais même si elle est néfaste (il préfère quand même Joseph à Piccoli).



Le Journal d'une femme de chambre (Georges Géret, Jeanne Moreau).

DELAHAYE. — Dans le cas de Célestine, son acte s'enlise, mais cet acte était malgré tout la condition nécessaire, le risque de quelque chose qui aurait pu ne pas s'enliser.

RIVETTE. — Qu'est-ce qui intéresse Buñuel ? C'est une question : que faut-il faire pour ne pas être un salaud ? Or, c'est très difficile. Car dès que l'on fait un catalogue des actes, comme l'ont fait les catholiques ou les surréalistes : tel acte fait qu'on est un juste, tel acte fait qu'on est un salaud — dès que l'on choisit d'agir suivant un de ces catalogues comme font tous les partisans aussi bien que tous les fidèles, on court le plus grand risque, malgré les meilleures intentions, de devenir un salaud. Buñuel essaie de dire une chose très simple, très concrète et très humaine : faites attention ; bien entendu, vous vivez dans une société humaine, vous serez donc obligés d'agir (si vous n'agissiez pas, vous ne seriez pas même des hommes), mais faites très attention à ne pas agir de façon stéréotypée ; quelle que soit la justesse ou la noblesse de vos intentions, vous risqueriez fort de vous retrouver aussitôt dans la peau de celui que vous méprisiez le plus (et il ne sert plus de rien à ce moment de refuser de serrer la main du commissaire ; geste qui n'exprime plus que la mauvaise conscience). En bref, et quelles que puissent être les vertus de la naïveté, mieux vaut peut-être, si l'on veut agir, tâcher d'être lucide : on a plus de chances de faire exactement ce qu'on voulait faire.

COMOLLI. — C'est en effet l'erreur classique des admirateurs disons « surréalistes » de Buñuel, de croire que de tels partis pris relèvent de la seule provocation. On a eu trop tendance à faire des films de Buñuel une série d'actes gratuits, de gestes « pour le panache »... Il n'en est rien. Dans *Le Journal* également, tout ce qui peut paraître gratuit n'a peut-être pas de sens, mais certainement une excellente raison !

DELAHAYE. — C'est un film complet, on peut donc forcément tout y trouver. On peut dire aussi bien que la dernière image préfigure la guerre, comme celle de *L'Ange* annonçait l'Apocalypse : c'est une des dimensions possibles de l'image, mais ces images ont toutes plusieurs sens entre lesquels on peut choisir.

RIVETTE. — Je crois que cette image finale n'est pas faite pour avoir un sens, mais plutôt pour n'en pas avoir.

DELAHAYE. — Buñuel sait très bien qu'on ne peut pas ne pas donner un sens à cette image, c'est d'ailleurs ce qui l'amuse.

RIVETTE. — Mais il sait aussi que le sens qu'on lui donnera est contingent, sans repères objectifs. C'est un sens qui n'a aucun sens.

LABARTHE. — Car un sens la viderait un peu de son existence.

RIVETTE. — C'est pour la même raison qu'il aime bien les plans de bestioles : on peut faire cinquante plans d'insectes ou de batraciens, sans jamais aboutir à un sens fermé.

DELAHAYE. — Mais le charme, c'est que le sens que chacun peut leur donner n'est jamais complètement faux...

RIVETTE. — Ni jamais complètement vrai.

NARBONI. — Cette ambiguïté ou cette pluralité des sens s'étend même à la conception de l'acteur, et c'est pourquoi je considère que Jeanne Moreau trouve ici son meilleur rôle : dans d'autres films, elle pouvait tomber dans le défaut des acteurs au visage trop mobile, exprimant trop, lisible au premier degré, tandis qu'ici, Buñuel gomme chez elle aussi bien les qualités que les défauts, rejoignant une conception moderne de l'acteur (qui est celle de Bresson, par exemple), et qui fait appel à la plus grande neutralité, au refus de l'expression.

RIVETTE. — De la même façon, on peut dire, au sujet des personnages secondaires, que Buñuel tue la marionnette en l'accentuant, tandis que Bresson la tue au départ : ces super-marionnettes débouchent sur un pathétique très particulier, celui de l'opacité ; en d'autres termes, il utilise les tics de l'acteur pour aller au-delà du pantin qu'il y a en tout acteur et retrouver, au-delà du pur comportement, une vérité obscure et quasi organique. De la même façon, sa « mise en scène » est précise, mais toujours au bord du schématique, le seul principe étant de contredire ce schématisme par l'intrusion de détails ou d'annotations en marge ; c'est pourquoi ceux-ci sont importants, non parce que c'est de l'insolite ou du symbole, mais parce que c'est l'élément de contradiction qui sauvegarde la continuité.

COMOLLI. — Mais alors, le propos de Buñuel n'est plus celui d'un moraliste : car, s'il montre des signes vides de sens, il ne fait que renvoyer à l'impuissance de juger.

LABARTHE. — C'est-à-dire que ce qu'il nous montre, ce n'est pas le plein, c'est le creux de ce sens.

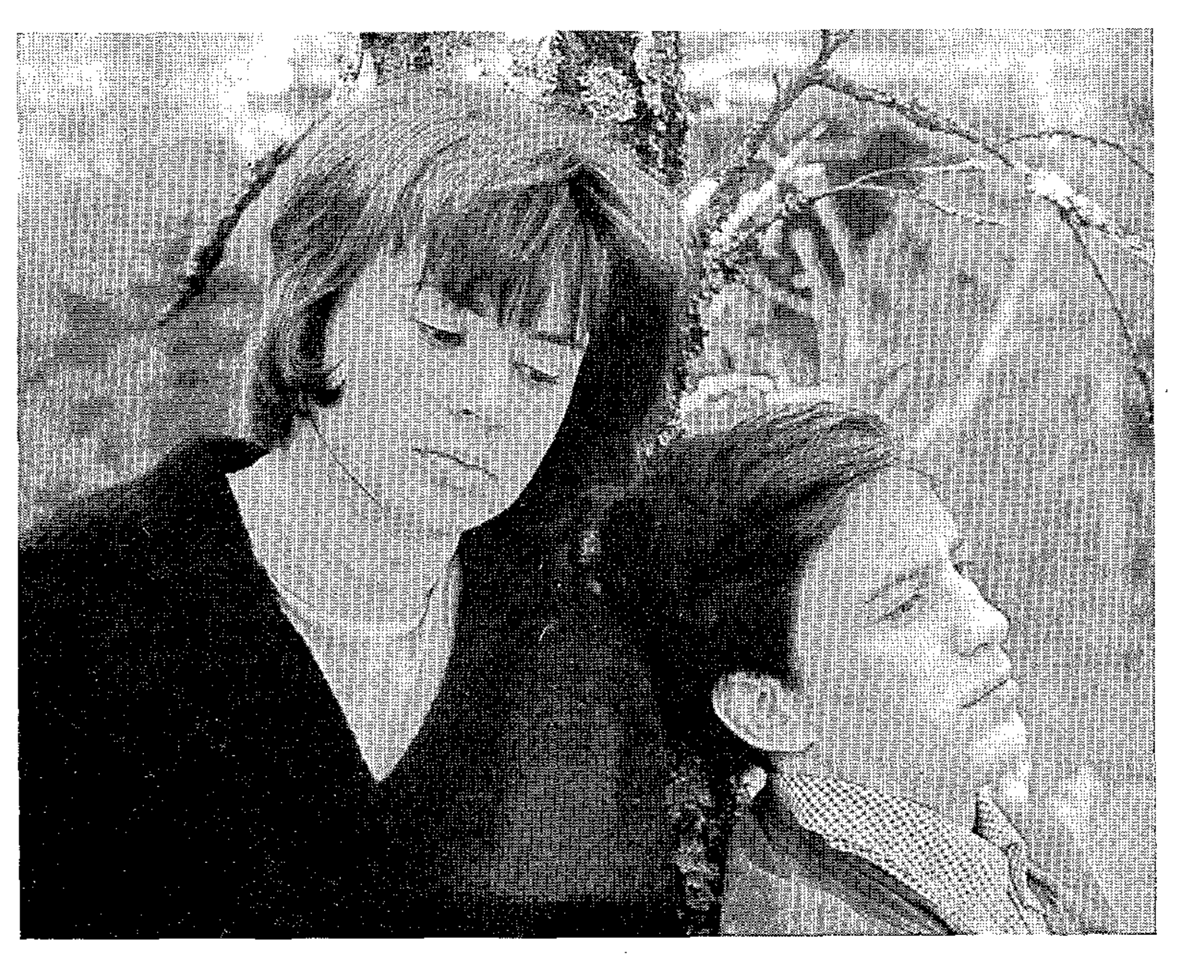
DELAHAYE. — Il montre non pas ce à quoi les faits aboutissent positivement, mais à quoi ils aboutissent négativement.

COMOLLI. — Mais dans la mesure où ces signes sont ouverts à plusieurs sens, même contradictoires, où les sens sont ainsi suspendus, il me paraît que la position de Buñuel est tout le contraire d'un engagement : c'est peut-être pour ne pas prendre parti — pour ne pas faire œuvre de moraliste — qu'il laisse aux sens toute possibilité d'indétermination.

RIVETTE. — Aussi n'est-ce pas à lui d'être le Moraliste, mais au spectateur. Et là encore, chacun juge comme il l'entend, mais aussitôt se fait juger.

NARBONI. — Ce qui confond dans leurs préjugés admirateurs comme détracteurs hâtifs.

LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE, film français en Franscope, de LUIS BUÑUEL. *Scénario :* Luis Buñuel et Jean-Claude Carrière, d'après le roman d'Octave Mirbeau. *Images :* Roger Fellous. *Décors :* Georges Wakhevitch. *Montage :* Louisette Hautecœur. *Interprétation :* Jeanne Moreau, Georges Géret, Michel Piccoli, Françoise Lugagne, Jean Ozenne, Daniel Ivernel, Gilberte Géniat, Bernard Musson, Jean-Claude Carrière, Muni. *Production :* Serge Silberman et Michel Safra, 1963. *Distribution :* Cocinor.



Jörn Donner : *En sondag i september (Un dimanche de septembre,* Harriet Andersson, Thommy Berggren).

PRINTEMPS SUÉDOIS

Les principaux animateurs en sont : Vilgot Sjöman, Bo Widerberg, Jörn Donner, Olle Hellbom, Bengt Lagerkvist (fils du célèbre écrivain-prix Nobel Pär Lagerkvist), Lars-Magnus Lindgren, Hans Abramson, Gunnar Hellström, Göran Gentele.

Quels sont les facteurs de cette rénovation ? En octobre 1957, le vieux businessman Anders Sandrew mourait. Son « dauphin », le chef de production Rune Waldekranz — qui est, de surcroît, l'historien de cinéma le plus coté de toute l'Europe du Nord — devenait, dès lors, le responsable n° 1 d'une firme où il s'était déjà illustré en recommandant et avalisant le tournage de *Mademoiselle Julie*, des deux « opus » bergmaniens, *La Nuit des forains* et *Rêves de femmes*, et d'un « essai poétique » fort attachant (mais ignoré par les distributeurs français) : *La Route de Klockrike* (*Vägen till Klockrike*) de Gunnar Skoglund, d'après un roman d'Harry Martinson. Sa recrudescence d'autorité, Waldekranz l'étrennait en donnant successivement le feu vert à trois films de Lars-Magnus Lindgren : *Une promenade de rêve* (*En drömares vandring*, 1958, évocation lyrique de la brève existence du poète « maudit » Dan Andersson), *Croyez-vous aux anges ?* (*Anglars, finns dom...*, 1960, comédie dans la meilleure tradition stockholmienne), *Une partie de cache-cache* (*Kurra-Gömma*, 1962, autre pochade un peu moins réussie); puis c'était une curieuse « légende féerique » en costumes modernes : *Le Prince Chapeau sous la terre* (*Prins Hatt under jorden*, 1963) de Bengt Lagerkvist, et un aimable divertissement : *Un beau jour* (*En vacker dag*, 1964) de Göran Gentele (dont les festivaliers de Cannes avaient pu voir, en 1959, l'allègre bluette *Mademoiselle Avril*).

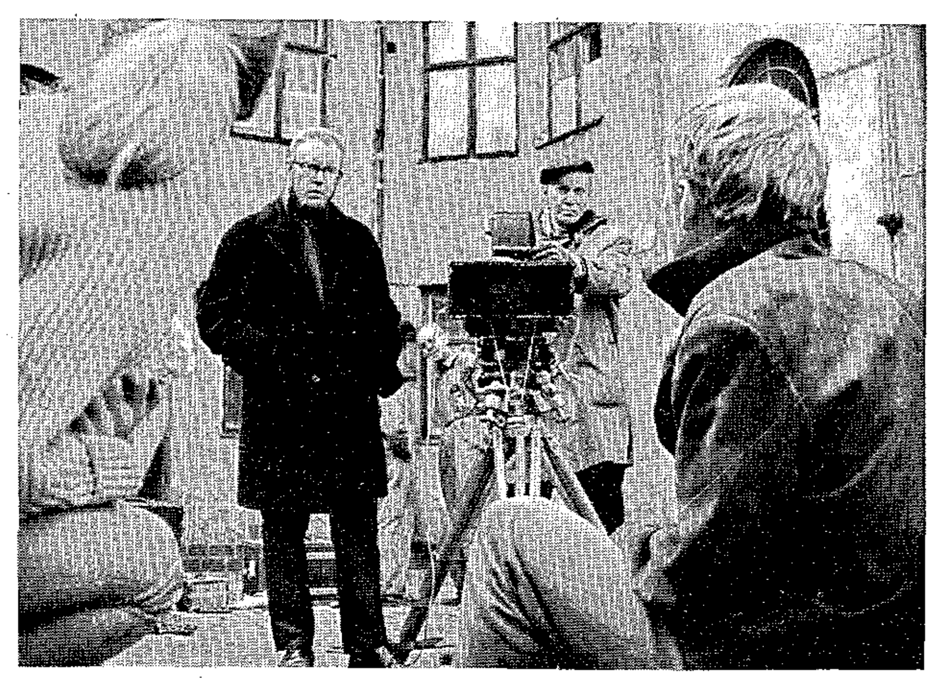
A l' « Europa », Gunnar Oldin — également critique et historien à ses heures — donnait, dès 1959, une spectaculaire orientation vers les constats sociologiques dépouillés de toute interférence littéraire en engageant, pour la réalisation du brutal *Blousons noirs* (*Raggare*), Olle Hellbom (déjà auteur de quelques remarquables courts métrages, tel *Treize minutes* (*Tretton minuter*, relation sur-

voltée d'un rallye diabolique entrepris par un groupe de jeunes motards). Persévérant dans cette politique d'action réaliste, Oldin permettait ensuite à Bo Widerberg de tourner *Le Péché suédois* (alias *La Voiture d'enfant, Barnvagen,* 1962) et *Le Quartier du corbeau* (*Kvarteret korpen,* 1964); à Jörn Donner de réaliser son premier long métrage : *Un dimanche de septembre* (*En sontag i September,* 1963).

En juin 1961, le principal administrateur de la « Svensk filmindustri », Carl-Anders Dymling, mourait et laissait sa place à un ami personnel de Bergman, Kenne Fant, qui avait auparavant été metteur en scène à la « Nordisk Tonefilm ». Fant prenait la précaution de s'adjoindre Bergman comme « conseiller artistique » d'une maison où celui-ci avait déjà carte blanche depuis belle lurette pour ses propres réalisations. Sous l'impulsion de ces deux hommes, la vieille société (dont les origines, par le canal de la « Svenska », remontent à 1907) faisait aussitôt peau neuve, et s'attachait les services de Hans Abramson (avec le conte stevensonien : *Le Brick aux trois lys, Briggen tre liljor,* 1961, et l'introspection conjugale : *Rêve de bonheur, Lyckodrömmen,* 1963); puis ceux de Gunnar Hellström, avec *Chance* (*Chans,* 1962) ou : les tribulations d'une mineure échappée d'une maison de redressement et convoitée par la plupart des hommes, sauf un homosexuel dont la « protection », toute platonique, lui assure assez ironiquement une relative tranquillité; ceux enfin de Vilgot Sjöman, autre familier de Bergman, d'abord intéressé par les réactions du cœur féminin avec *La Maîtresse* (*Alskarinnan,* 1962), puis par celles de la jeunesse délinquante : 491 (1964).

Si l'on tient compte du fait que, non seulement Bergman, mais aussi d'autres prédécesseurs de renom ont persévéré dans leurs activités pendant cette période d'avènement de nouvelles personnalités — Alf Sjöberg avec *Le Juge* (*Dornaren,* 1961), Arne Sucksdorff avec *Le Garçon dans l'arbre* (*Pojken i trädet,* 1961), et Arne Mattsson, qui a probablement donné la plus insolite de toutes ses œuvres avec *Le Mannequin* (*Vaxdöckan,* 1962), où un faible d'esprit, veilleur de nuit dans un grand magasin, tombe amoureux d'un mannequin de cire (féminin), l'emporte dans sa chambre, et imagine qu'il s'anime pour lui seul — on est obligé de reconnaître que cette petite nation de sept millions d'habitants atteint un niveau multiforme de « fièvre filmique » absolument unique en son genre.

Les hasards, et les lacunes, des échanges commerciaux; la crainte permanente de la censure française devant des thèmes sans hypocrisie sexuelle ni sociale, ne permettent pas à la plupart de ces productions d'être distribuées dans nos circuits. *Le Péché suédois* fut toutefois montré à Cannes en 1963; *Un dimanche de septembre* eut droit à une projection à la Cinémathèque, après avoir remporté le « prix de la première œuvre » à Venise; *La Maîtresse* fut récemment programmée dans quelques salles parisiennes. Comme



Alskarinnan (La Maîtresse), tournage : Bibi Andersson, Vilgot Sjöman, Lars Björne, Per Myrberg.



Vilgot Sjöman : *491*.

on prévoit, par ailleurs, la présentation dans les prochains festivals de *Quartier du corbeau* et de 491, nous allons évoquer rapidement ces quelques films et la carrière de leurs réalisateurs — sans vouloir mésestimer pour autant les nombreuses autres bandes qui mériteraient, elles aussi, d'être exportées...

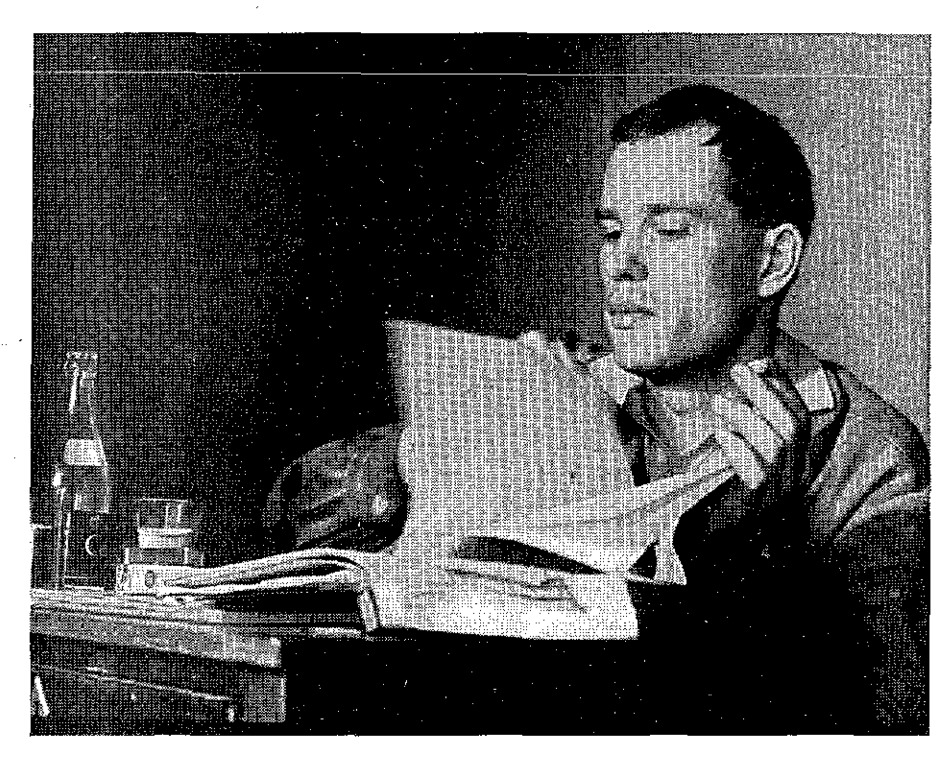
VILGOT SJOMAN

Les tout premiers penchants cinématographiques de Vilgot Sjöman pourraient paraître plus bergmaniens (donc d'une essence plus littéraire et théâtrale), s'il ne s'y mêlait en même temps tout un contexte de solide formation technique de type américain. Né à Stockholm en 1924, Sjöman écrit tout d'abord quelques pièces de théâtre. On refuse de les monter. Il transforme alors l'une d'elles en un copieux roman de 500 pages, « Le Professeur » (« Lektorn », 1948). Gustaf Molander s'intéresse vivement à ce livre et le porte à l'écran en 1952 sous le titre *L'Esprit de contradiction* (*Trots*). C'est l'histoire d'une ouvrière d'usine (Harriet Andersson) qui préfère assumer seule les charges de sa maternité plutôt que de se résoudre à épouser un jeune bourgeois (Per Oscarsson) qui l'a séduite, puis délaissée...

Après avoir écrit un second roman « Reflets d'une femme » (« Kvinnobild », 1951), et un recueil de nouvelles, « Dans sa chambre » (« In hennes rum », 1952) Sjöman obtient une bourse d'études pour l'Amérique et part à Hollywood pendant plus d'une année. Il y écrit une thèse fort divertissante sur « Les relations entre les auteurs et l'industrie cinématographique », et le très remarquable scénario de *Jeux autour de l'arc-en-ciel* (*Sek pa regnbagen*) tourné par Lars-Eric Kjellgren en 1958.

Là encore, c'est l'histoire d'une jeune femme (Maï Zetterling), qui se détache de son soupirant (Alf Kjellin). Mais, cette fois — première esquisse de *La Maîtresse* — elle part en avion pour l'étranger, afin de pouvoir y mener, en travaillant, l'existence libre de tout lien affectif à quoi elle aspire.

Son second film (après *La Maîtresse*) est 491, terrible pamphlet (inspiré par un livre de Lars Görling) contre certaines méthodes trop optimistes de rééducation. La police laisse en liberté six jeunes blousons noirs, passibles de peines de prison, afin de pouvoir déterminer, par une sorte de test, s'ils s'amenderont ou non. Eh bien, précisément, ils ne s'amendent pas plus que la jeune vedette du film de Jean Herman ne le fit dans la



Jörn Donner.

réalité ! Ils reprennent tout de go les mêmes errements. Les scènes corsées abondent dans ce film, et il y a de fortes chances pour qu'elles soient soigneusement édulcorées lors de la venue de 491 en France.

Une fille, par exemple (Lèna Nyman), poursuit les six garçons de ses assiduités. Pour s'en débarrasser, ils l'allongent sur le sol, lui écartent les cuisses et la font consciencieusement « violer » par un superbe chien, type berger-allemand.

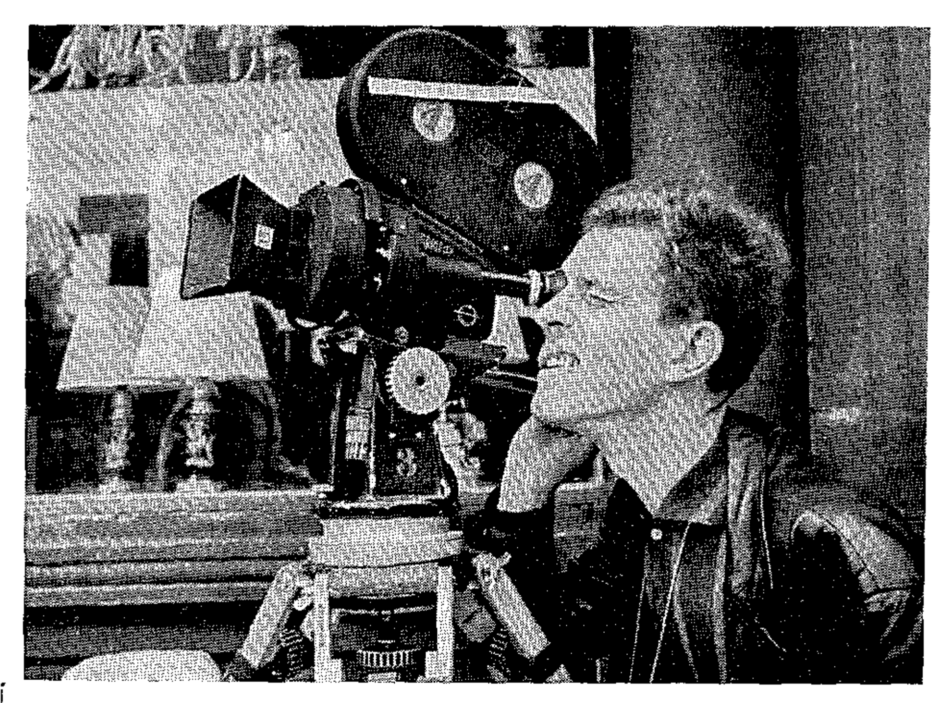
Mais, ce qui est plus grave, Sjöman renvoie dos à dos, avec une belle franchise, les voyous et certains de ceux qui ont, soi-disant, pour charge de leur donner des leçons de moralité. Ainsi voit-on un inspecteur social, quelque peu disciple de Corydon, faire carrément des avances au garnement le plus avenant du lot...

JORN DONNER

Finlandais d'importation, comme Stiller, Jörn Donner est né à Helsinki en 1933. Il réside d'abord dans son pays jusqu'à l'âge de vingt-huit ans. Il y prépare une licence de lettres, débute dans le journalisme en 1951, écrit deux recueils de nouvelles, deux romans, quatre volumineux reportages (Berlin, les hôpitaux, Helsinki, les pays riverains du Danube), un essai sur le cinéma finlandais (« Nos problèmes cinématographiques », « Vara filmproblem », 1953). Puis il effectue un stage de recherches à la Cinémathèque finlandaise et réalise quatre courts métrages, d'inspiration documentariste : *Le Matin dans la ville* (*Aamua Kaupungissa*, 1955), *En ces jours* (*Naïna päivinä*, 1955), *L'Eau* (*Vettä*, 1956) et *Porkkala* (1957).

Il s'installe à Stockholm en 1961 et tient la rubrique cinématographique du « Dagens Nyheter ». Il se rend célèbre en déclarant : « Tous les critiques de cette ville sont incompétents — sauf moi ! ». Contrairement à Widerberg, il se refuse à dénigrer en bloc les anciens films — sans choisir pour autant d'adapter leurs leçons à son propre usage. En 1962, il consacre une monographie à Bergman et l'intitule plaisamment « Le Visage du diable » (« Djävulens ansikte »). La firme où sévit le « diable » le remercie presque aussitôt en lui fournissant les moyens de tourner *Témoignage à son sujet* (*Vittnesbörd om henne*), moyen métrage, d'une froide concision, où l'on suit, sans la quitter un seul instant, la blonde chanteuse de jazz Monica Zetterlund qui se rend de son appartement à un studio d'enregistrement, puis dans une salle de music-hall.

Presque aussi dépouillé est le contenu d'*Un dimanche de septembre*, qui décrit minutieusement les vicissitudes d'un jeune couple, depuis l'union jusqu'à la dissolution. Au cours d'un rapide prologue, un reporter, armé d'un micro, parcourt les rues de Stockholm et demande aux passants : « Que pensez-vous de l'amour ? ». Des jeunes filles prennent un air rêveur. Les vieillards poussent un soupir de regret. Quelques personnes entre deux âges sourient, un peu surprises par la question. Puis, entrecoupés par des intermèdes documentaires sur le paysage suédois en différentes saisons, suivent quatre épisodes qui



Bo Widerberg.

relatent, avec un sens aigu de l'observation, les quatre saisons sentimentales des relations amoureuses de *Stig* (Thommy Berggren) et de Birgitta (incarnée par la compagne de Donner, Harriet Andersson).

BO WIDERBERG

C'est un peu l'enfant terrible du cinéma suédois. Né en 1930 à Malmö (port, et porte ouverte vers le Sud), il achève ses études en 1947, écrit quatre romans et deux recueils de nouvelles, puis devient, en 1960, le critique cinématographique d'un journal du soir à tendance libérale : « L'Expressen ». Fervent admirateur d'*A bout de souffle* et des *Quatre cents coups*, il se met alors, à l'instar de Godard et de Truffaut mais sur le plan stockholmien, à rédiger des articles incendiaires contre « le cinéma de papa ». Il réunira la matière de ces articles et la complétera dans un livre intitulé « Regards sur le cinéma suédois » (Visionen i svensk film, Bonnier édit., 1962). Il attaque notamment dans cet ouvrage les films suédois des années 50, et déduit que, pour des questions du genre : « Où vivez-vous ? Que faites-vous la nuit ? Le jour ? De quoi parlez-vous quand vous buvez du café ? Pensez-vous que la Suède soit le monde entier ? etc... », ces films-là ne donnent, généralement, aucune réponse. Il n'aime pas non plus les acteurs âgés et trop connus : « ils sont lents, note-t-il, et ils deviennent plus vieux d'année en année... » En résumé : « les producteurs ont le cœur à moitié opportuniste. Les scénaristes ont le cerveau qui bat la campagne. Et les réalisateurs sont incompétents pour faire de ces idées un art véritable ».

Après un bref essai à la télévision, où il réalise *Le Garçon et le dragon* (1961), d'après Saroyan, il rencontre Gunnar Oldin qui, heureusement, n'a pas « le cœur à moitié opportuniste », puisqu'il lui finance, avec un bel enthousiasme, ce *Péché suédois*, tourné dans les rues de Malmö (et de Copenhague) selon les principes d'improvisation et de spontanéité remis en vigueur par la N.V. française.

L'action du *Quartier du corbeau* se déroule également à Malmö. Mais elle se situe en 1936. Un jeune ouvrier d'usine, Anders (Thommy Berggren, qui tenait l'un des principaux rôles du *Péché*), assiste, peu à peu, à la déchéance de son père (Keve Hjelm). Sentant ses illusions de jeunesse se dissiper, cet homme, d'une quarantaine d'années, sombre dans l'alcoolisme et dans l'indifférence à l'égard de toute chose. Anders supporte difficilement le spectacle de cet abrutissement volontaire et de cette destruction systématique, car il aime beaucoup sa mère (Emy Storm). Il est encore à l'âge ingrat. Et, pour échapper à la médiocrité ambiante — que partagent également son meilleur ami, Sixten (Ingvar Hirdwall) et sa fiancée (Christina Frambäck) — il écrit un roman et rêve d'un autre monde.

Autour d'un tel canevas (que l'on ne peut guère accuser de « battre la campagne »), Widerberg parvient, de bout en bout, à soutenir l'intérêt, par un recours incessant aux détails, aux demi-teintes. Sa technique, cette fois, est beaucoup plus sûre, mais nullement figée. Et toute une époque, tout un passé proche, mais proche aussi de l'oubli, resurgissent, avec leur saveur, leur densité, leur charme un peu amer.

Jean BERANGER.

Petit Journal du Cinéma

SILENCE

Comme nos lecteurs le savent déjà, *Le Silence* n'est sorti, en France, qu'avec la concession (consentie sans grand combat par le *distributeur*) de *trois* coupures, brèves mais importantes. C'est-à-dire :

1) quelques mètres dans le plan où Ingrid Thulin, couchée en travers du lit, se masturbe : pliant un genou, puis l'autre, avant que la caméra remonte vers son visage ;

2) dans la loge du « Théâtre des Variétés » : dix secondes environ terminant le dernier des plans qui montre le couple voisin de Gunnel Lindblom faisant l'amour ; simplement on a coupé la suite normale de ce début de plan ;

3) quand, dans la chambre d'hôtel où Gunnel Lindblom a rejoint son amant, Ingrid Thulin vient de sortir, est coupée la fin du plan où l'on voit Gunnel Lindblom penchée sur les montants du lit, et l'homme apparaître, derrière elle, dans le même cadre, pour entreprendre de la sodomiser.

Ainsi décrites, ces coupes peuvent paraître justifiées par l'audace des plans en question. Mais il ne faut pas oublier que ce qui serait pornographique, au sens propre, en plan général ou sous certains angles complices, ne l'est pas ici : le cadrage initial du plan ne change pas, et ce qui est donné à voir ne s'adresse pas au voyeur. Bien au contraire, c'est l'introduction, par ces coupes, de *« points de suspension »* qui est condamnable.

D'autre part, et c'est peut-être aussi grave, le sous-titrage français fausse, par deux fois (au moins), le texte exact du film : d'abord, quand Gunnel Lindblom raconte sa première aventure à Ingrid Thulin, le sous-titre traduit : *« nous avons été sous un porche »* : il s'agit en fait d'une église ! Dans le même sens d'atténuation et de falsification, va la seconde « traduction » : à la fin du film, l'enfant lit la liste des *mots de* la langue étrangère que lui a remis Thulin, et l'un de ces mots, lit-on dans le sous-titre, est « âme » : rien de tel dans le texte original où le mot étranger est énoncé, mais n'est pas *traduit* : rien ne le suit que le silence.

Mais on voit quelle fausse piste est ainsi offerte à bien des *exégèses*, dont nous ne doutons pas qu'elles tireront tout le parti qu'on imagine.

LE QUATRIEME HOMME ?

« ... D'ailleurs, ce pseudonyme de Lénine, d'où lui venait-il ? De quelque Léna, ou, si vous voulez, Elena ? »

(Cette contribution à l'exégèse renoirienne, de Nicolas Volsky, « Arts » 950.)

HILL

Un *soixantième anniversaire* : celui de deux sœurs jumelles. Mais, écartée la ressemblance physique, peu de personnes sont aussi opposées : leurs familles sont deux mondes, deux théâtres. L'un de plein air, de jeunes, de rires, de projets : toute la ville sert de scène, rues, magasins, et les prés, et les bois. L'autre clos, enfermé dans une vieille demeure, la grand-mère y dirige son « spectacle » : la jeune fille habite une chambre dont les murs sont des décors, ils changent au gré de l'aïeule, et l'actrice de rôle.

Open the Door and See All the People (*Chapeau volant*) est le second film de Jérôme Hill (*Château de sable*), jeune réalisateur américain, plus ou moins installé en France et, paraît-il, disciple de Jung. Dans ce film, la mollesse côtoie la naïveté, mais de l'abondance des bons *sentiments*, des *sourires*, des amours adolescents naît un certain charme, celui de la sincérité de la jeunesse. — J.-P. B.

WEH TO RA

Bulletin de Hollywood : « Le scénario d'Henry Farrell *WEH to CC* (*What Ever Happened to Cousin Charlotte ?*) va peut-être faire l'objet d'une nouvelle. H. Farrell a écrit le livre d'où est tiré *What Ever Happened to Baby Jane ?* » (Dernière nouvelle : *WEH to CC* devient *Hush... Hush... Sweet Charlotte*; en vedette, Davis-Crawford.)

LOLA EN KHAGNE

Il s'agissait, pour Jean Beaufret, de montrer la différence entre déduction et intuition. Or notre philosophe avait revu *Lola* la veille, dans une salle proche *des marronniers* de Ménilmontant. Il interroge : ses élèves ont-ils vu *Lola* ? Bien sûr, tous les bons étudiants avaient vu *Lola*. Alors, Beaufret : « Que fait le marin en quittant Lola ? — Il descend l'escalier. — Mais comment ? — En glissant le long de la rampe. — Oui, mais encore ? — Il y a deux rampes parallèles ? — Bien sûr, mais ce n'est pas cela. — Ah ! Il y a des paliers, il ne glisse pas tout le temps. » Et Beaufret : « Oui, voilà, la déduction, ce sont ces paliers. Tandis que l'intuition... »

Quelle est la morale de cette histoire ? — F. W.

DEUXIEME CHAINE

Tandis que *Johnny Cool* provoquait le délire des critiques, la deuxième chaîne de télé programmait, sans tambour ni trompette, dimanche après dimanche, des films de



« **The Untouchables** » : Abel Fernandez, Paul Picerni, Robert Stack et Nicholas Georgiade.

la série américaine intitulée « Les Incorruptibles », dont certains étaient bien plus astucieux que le *Sicilien* d'Asher. Aucune trace dans la presse ou dans les conversations : il est vrai que l'existence de deux chaînes pose des problèmes de conscience aux chroniqueurs de la télé, et il est non moins vrai qu'un gentleman qui se respecte se balade le dimanche sur les routes (sans parler du dédain dans lequel les bonnes manières vous obligent à tenir cet instrument d'amusement populaire).

La série entière comprend 118 films d'une heure chacun, et s'inspire d'un livre qui raconte, sous le titre « The Untouchables », les exploits réels de l'inspecteur Eliot Ness dans sa lutte contre les gangsters de Chicago aux alentours des années 1920 à 1930. Il s'agit donc d'une entreprise sur une grande échelle et il ne faut pas s'étonner d'y voir participer une armée de scénaristes et de metteurs en scène. Seuls le producteur Desi Arnaz et les acteurs principaux, en tête desquels Robert Stack, sont inamovibles. Dans chaque épisode, qui se laisse voir séparément, on trouve des « guest-actors » : Richard Conte, Elisabeth Montgomery et bien d'autres. Le matériel de publicité américain indique comme metteurs en scène notamment Robert Florey, Ida Lupino, Laslo Benedeck. Je n'ai pas vu leurs films, mais quelques-uns de ceux de Paul Wendkos, Walter Grauman, John Peyser et Paul Stanley. Comme il arrive toujours dans les séries, il y a du bon et du moins bon. Paul Stanley m'a paru se placer un cran audessous de ses collègues qui semblent avoir la caméra plus leste. Mais s'agit-il vraiment d'une question de mise en scène ? Comment le croire quand les films, génériques coupés, pourraient être attribués à une seule et même personne ?

Plusieurs raisons expliquent, à mon sens, cette constance. Tout d'abord, les scripts sont solidement conçus à l'intention de tournages rapides, et le producteur tient toutes les ficelles en mains. D'autre part, les acteurs principaux ont pris l'habitude de leurs rôles, et leurs silhouettes impriment aux films un air de famille. On tourne dans les mêmes décors, ce que justifie d'ailleurs le fait que toutes les

histoires se déroulent à Chicago. Enfin, dans tous les films on relève le même souci de tenir compte des exigences de la télé. Mais, et c'est là la nouveauté par rapport à d'autres séries que présente la première chaîne, on a tenté ici d'allier à ces lois l'expérience du cinéma, de sorte qu'on se trouve devant de vrais films au décor, au montage, à la réalisation soignés. Le choix des angles, les mouvements d'appareil, la justification des coupes et raccords, aboutissent à une narration souple et nerveuse. Une partie des films conte la lutte qui oppose Eliot Ness à Al Capone; ce sont, à mon avis, les meilleurs, car à mesure qu'on en voit davantage, les personnages prennent vie et l'opposition de ces deux volontés inébranlables donne un ton *sui generis* aux récits, comme dans les romans populaires. Les gangsters remplacent les forces souterraines du mal, tandis qu'Eliot Ness prend figure de justicier.

Les séries B, dont *Johnny Cool* est un des derniers soubresauts cinématographiques, sont passées à la télévision. Saluons donc les « Incorruptibles » : une série à suivre pour y guetter de temps à autre un petit chef-d'œuvre. — F. H.

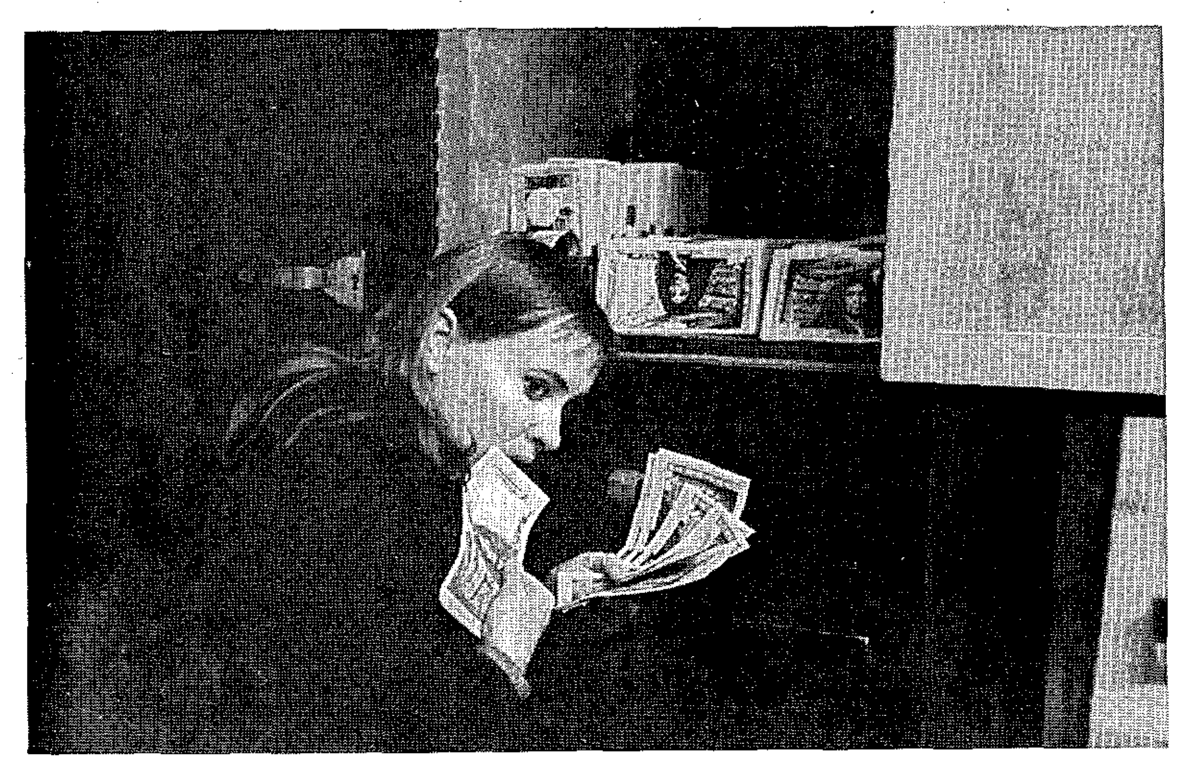
NIHIL OBSTAT

Pour fêter la sortie, aux Editions du Terrain Vague, du livre « Le Procès Clouzot », H.-G. C. se convertit au catholicisme (ou vice-versa).

SICU

Sigle modeste désignant le « Service d'Information Cinématographique Universitaire », qui vient de naître. Les étudiants, lassés d'attendre que les aînés s'occupent de leurs problèmes, semblent résolus à se défendre eux-mêmes. Voici enfin ce que nous avons toujours recommandé : chacun doit parler de ce qu'il connaît bien, le reste n'est que littérature.

Dans la course au « faites-le vous-même », le SICU est parti avec des moyens spartiates et une touchante inexpérience. Il y a beaucoup de panoramiques inutiles dans son premier film, tourné en 16 mm avec un budget de 2 000 francs. *Parfois le vendredi* est un reportage sur la grève des étudiants en Lettres qui eut lieu en novembre dernier : Laurent Terzieff la commente sur un ton qui convien-



Anna Karina dans *Bande à part,* de Jean-Luc Godard. Ou les derniers jours de trois enfants du limon qui, par les temps mêlés d'un rude hiver, attendent jusqu'à la Saint-Glinglin le dimanche de la vie : « On est toujours trop bon avec les femmes », dit Brasseur-Gueule de pierre ; mais Odile s'en ira loin de Joinville avec Sami mon ami. (Ce ne sont pas des exercices de style.)



Alfred Hitchcock : *Marnie* (Tippi Hedren, Mariette Hartley).

drait mieux à la prise du Palais d'Hiver. Qu'importe, l'essentiel est dans le coup d'envoi. Il faut que ce vendredi-là fasse des petits. — M. M.

HITCH 49

Hitchcock termine ce mois-ci (mars) le tournage de *Marnie*, quarante-neuvième film de sa carrière selon ses propres calculs. « Tippi » Hedren joue le rôle-titre, celui d'une kleptomane : Marnie est belle, mais frigide. « Evidemment », dit Hitchcock, « sa frigidité et sa kleptomanie sont cause et effet, ou effet et cause ».

Marnie (signe des temps) analyse le comportement sexuel d'une femme avec plus d'insistance qu'aucun autre film d'Hitchcock ; mais, contrairement aux *Birds*, Marnie sera « expliquée », et tous les motifs psychologiques de son comportement seront clarifiés, pour elle et pour nous, avant le mot fin. C'est un scénario de Hitch et de Jay Presson Allen. — A. M.

MAC - MAHON

« Les « mac-mahoniens » sont à l'origine de la Nouvelle Vague. C'est dans cette salle que Truffaut, Godard, Chabrol, etc., ont fait leurs « classes ». Il est de bon ton de s'enthousiasmer pour les westerns série B et les fresques pharaoniques qu'on y projette. Mais le culte « mac-mahonien » semble malgré tout en baisse. »

(Extrait du « Guide Julliard de Paris », page 523.)

CINEMA TOTAL

A Culver City, cet hiver, une vingtaine de cinéastes font la mise au point, chez Cinerama, d'un court métrage de « cinéma total » qui, espèrent-ils, sera la grande attraction de la Foire mondiale de New York, en 1964.

Les spectateurs verront 132 écrans glisser latéralement et former un tunnel. Des plans fixes de gravures et de toiles seront mêlés aux

plans d'action projetés par 30 appareils. Ainsi, assis sur des wagonnets sans toits, les spectateurs contempleront le déroulement de l'histoire des Etats-Unis. Chaque fauteuil est incliné, comme le siège d'un astronaute. La piste sonore est diffusée aux oreilles des spectateurs, ou presque, puisque les haut-parleurs sont placés dans l'appui-tête des fauteuils « aéronautiques ».

Le scénario de Ray Bradbury pour cette fresque, temporairement intitulé *American Journey*, a été approuvé par le ministère du Commerce qui a alloué la somme de douze millions de francs (nouveaux) pour la réalisation.

Le metteur en scène en est Jeremy H. Lepard, d'abord architecte, et qui a travaillé au théâtre comme producteur, metteur en scène et acteur. Il a fait des études cinématographiques pour la Atomic Energy Commission. Lepard est convaincu que Hollywood peut apprendre pas mal de choses du projet « Cinerania ». Il dit : « Nous nous sommes servis ici de plus d'inventions cinématographiques que Hollywood n'en a utilisées depuis vingt-cinq ans. Nous voulons éviter de donner aux spectateurs quelque barbante leçon d'histoire, mais plutôt une expérience profonde du peuple américain, de nos ancêtres, à l'époque où ils traversèrent le continent, quand ils conquirent le pays, et au moment de la révolution industrielle. Il n'y aura pas de date historique dans le film : nous ne voulons pas pontifier. Ce sera une sorte de cirque, aux pistes multiples. »

2 500 personnes par heure pourront voir le Cinerania. — A.M.

CINEMATHEQUE

RETROSPECTIVE DONSKOI

Le cinéma de Marc Donskoi — tel que nous l'a révélé l'hommage que lui a consacré la Cinémathèque française — nous frappe par un singulier amour de la vie. Cette tendresse un peu émue, cet attachement envers tout ce qui naît, cette prédilection pour les enfants ; voilà qui ne nous éloigne guère des poncifs du cinéma soviétique et Donskoi ne nous serait rien si, pour lui comme pour les grands, la cruauté n'était la condition de cette tendresse, l'étouffement le lot de la vie et la tragédie l'exigence du bonheur, quand bien même il y faudrait mettre le prix de sa vie.

Parce qu'il croit à l'éclosion finale de la vie, Donskoi s'est attaché à tout ce qui la bride et l'étouffe. L'existence, fébrile et précaire, toujours menacée, saisie sur le visage incompréhensif des enfants, nous mène plus près de Griffith que des autres cinéastes russes. Il y a là une volonté de peindre cette éclosion par tout ce qui la contrarie ou la retarde — et, par là-même, lui donne du poids : la contrainte politique (*La Mère*, 1955), la description d'un monde étouffant (la trilogie d'après Gorki, 1938-39) et condamné (*Thomas Gordeiev*, 1959), la chronique d'un village martyr (*L'Arc-en-ciel*, 1943), et jusqu'à la légende malheureuse des amants séparés, lorsqu'à l'injustice des hommes se joint celle du hasard (*Le Cheval qui pleure*, 1958). Thématique commune à tous les films, mais surtout préoccupation majeure du cinéaste : c'est lorsqu'elles sont perdues ou encore à conquérir que les choses existent vraiment ; ainsi, le bonheur.

Une même intention préside à la forme des films. Si seule la contrainte donne du prix à l'épanouissement, seule la discontinuité sera promesse d'équilibre. D'où un art qui nous frappe par sa modernité : fondé sur les oppositions, ruptures de ton, complexités de construction et à propos duquel il n'est pas déplacé de parler de musique. Le cinéaste allant jusqu'à ponctuer ses films de rimes intérieures, mouvements de caméra, ne répondant à aucune nécessité si ce n'est celle d'instaurer un réseau de correspondances tout musicales (*La Mère*). Un art dont l'aboutissement, passées les cassures et les discordances, est une note, une mélodie, dans tous les cas un éclatement : le triomphe final de la vie : l'ultime chevauchée d'*Et l'acier fut trempé*, 1942, la pluie de tracts de *La Mère*, le combat libérateur qui clôt *L'Arc-en-ciel*.

Que ces partis pris se retournent parfois contre Donskoi, que, dans les moins bons films, l'étouffement débouche sur l'ennui, n'ôte rien au mérite du cinéaste, mais prouve seulement que chez lui, comme chez tous les cinéastes inspirés, la beauté semble toujours accordée « de surcroît », indépendamment des formules.

C'est donc entre l'élégie et la cruauté, entre *Le Cheval qui pleure* et *L'Arc-en-ciel*, qu'il faut placer Marc Donskoi, s'il est vrai, selon les paroles du cinéaste, qu'il faut savoir haïr pour pouvoir aimer. — S. D.

MILLESIME 44

Dans une jeep qui doit traverser un pont sous le feu des Japonais : un soldat (mains recouvertes de bandages, jambes immobilisées), son infirmière indigène (qui l'aime) et le conducteur. La jeep tombe dans le ravin. Survivants : le soldat et l'infirmière.

L'infirmière : « On est foutus, etc... » — *Le soldat* : « Le Dr. Wassell va venir nous chercher. » — *L'infirmière* : « Il ne viendra pas. » — *Le soldat* : « On va crever... » — *L'infirmière* : « Je suis là... » — *Le soldat* :



Cecil B. DeMille : *The Story of Dr. Wassell* (Gary Cooper).

« Je te donnerais, toi et toutes tes semblables, pour une poignée de terre de l'Arkansas. » — Tête de l'infirmière. — *Le soldat* (la regardant) : « Ce n'est pas vrai. Pardonne-moi. Je me fous d'être à des milliers de kilomètres de chez moi, puisque tu es là. Je t'aime. » — *L'infirmière* : « Moi aussi... Quelque chose bouge dans les feuillages... » — *Le soldat* : « Ce sont les Japs... On va pas se laisser faire... Va chercher la mitraillette de la jeep... Coupe mes bandages et passe-moi des gants » (pour mieux tirer : il a les mains en sang). « Tu es une bonne fille... Passe-moi la mitraillette... » — Ta... ta... ta... ta... ta... — Fin de la séquence.

1° Cette scène n'est pas la clé de *L'Odyssée du Docteur Wassell* (celle-ci, de l'œuvre aussi, serait plutôt la danse de la jeune indigène qui, devant le peu d'enthousiasme qu'elle provoque, l'hollywoodise en la beebopisant : id est, vous voulez du spectacle, en voilà...).

2° Mais elle est bien caractéristique de l'art de DeMille : succession de toutes les teintes de sublime (tragique, comique, épique, éthique, philosophique, ésotérique, etc., quand 2 ou 3, ou plus, ou toutes, ne se présentent pas en même temps). Une modulation du sublime.

3° Apparaît ici, dans le dialogue et la mise en scène, la manière DeMillienne : construire avec le pour et détruire avec le contre (cf. 2°), nouvelle construction dont on trouve la plus belle manifestation, non dans Blanchot, mais dans la nature : l'éclair, confrontation brutale du plus lumineux et du plus obscur, au mode d'être autonome, sans rapport avec la lumière et l'obscurité.

4° Au-delà de cela, qui peut-être veut le cacher, ou en découlant : la grande pudeur de DeMille, c'est-à-dire de sa mise en scène : la déclaration d'amour; l'arrêt brusque de la scène, sur le soldat de face, tirant sur les Japonais, sans les montrer, ni s'y attarder; le mouvement du corps, de dos, de la jeune infirmière découvrant le chauffeur mort, dont seule la jambe apparaît sur l'écran.

5° Ajoutons le caractère totalement reconstitué de l'univers DeMillien : l'herbe a dû être plantée brin à brin, on a dû mettre une semaine à retourner la voiture exactement comme le voulait DeMille, etc. Ce qui n'est pas pour nous déplaire : la grande reconstitution rejoignant la plus folle, mais pas n'importe quelle, improvisation; atteignant à la même liberté. — P.-R. B.

LA TOSCA

Si l'on voulait se dispenser d'en parler vraiment, *La Tosca* pourrait déjà permettre de reposer quelques problèmes bien connus : des rapports de Dovjenko à ses deux derniers films, de l'auteur véritable, Napoléon ou Las Cases, du « Mémorial de Sainte-Hélène », ou de l'appartenance des « Conversations » à Goethe plutôt qu'Eckermann. L'intérêt de ce film est double, et ses mérites ambigus : assez riche de beautés pour justifier l'estime, mais telles qu'à chaque minute il nous semble *presque* voir un film de Renoir; un peu relâché, parfois maladroit, mais jamais indigne de ce cinéaste.

Aussi, loin de me demander, après coup, ce qu'il reste de Renoir, chercherai-je à découvrir en ce film ce qu'on en pouvait trouver déjà, au départ. En quoi aussi le résultat *n'est pas* indigne du mouvement dont il est issu. Au départ s'y trouvait, bien sûr, Jean Renoir, auteur du scénario définitif (avec Carl Koch et Visconti), du découpage, responsable entier des admirables cinq premiers plans. Jean Renoir, c'est-à-dire une présence, phénomène à la fois simple et étrange, à propos duquel je rappellerai ce que souvent la vie, le sport et l'art nous ont prouvé : combien le contact et la fréquentation des plus grands pouvait révéler, chez les artisans honnêtes, de qualités insoupçonnées, de possibilités inconnues. N'accordera-t-on pas à Renoir la force d'une présence dont l'empreinte ne s'effacerait pas, la qualité d'un rayonnement que son départ même ne pouvait ternir ? Dont ni Koch, ni *La Tosca* n'auraient pu se libérer totalement ?

La Tosca est d'abord un film sur la liberté, une liberté dont l'exaltation ne manque ni de grandeur (ce bref travelling avant qui semble recevoir le premier fusillé, ralentir sa chute), ni d'envolée (les cris de joie avec lesquels les deux amis, enchaînés, apprennent la nouvelle de la *victoire de Marengo*). *Un film sur* une femme, digne des héroïnes de Renoir, plus près de la Sanseverina que de la pâle figure de Sardou ; libre elle aussi, c'est-à-dire libre d'hésiter, de se reprendre, jusqu'à ce qu'un dernier sursaut de la chair, une ultime résistance de l'âme vienne nier — par le meurtre — le consentement de la volonté au chan*tage et au* viol. Objet frémissant aux mains d'un de ces personnages *noirs* (frère de Batala, du valet Georges, d'Opale), atroces et bouleversants, odieux et racés, instigateurs et finalement joués. Car une fois de plus et déjà, c'est bien de jeu qu'il s'agit dans *La Tosca*. Et même de *double jeu*. Il ne suffit pas que le *vrai se mue en artifice*, la réalité en opéra, ni que la comédie devienne vie et le masque visage : dans l'élan même de ce qui l'a fondé, l'édifice trouve le germe de sa destruction. Comme si Renoir (au contraire de Visconti) s'intéressait moins au décor, à l'acte d'opéra dans ce qu'il a de stable, de fixe et d'immuable, qu'au changement de tableaux, à l'en*tracte*, à l'affairement des machinistes, au moment où le processus reprend, où tout se recompose. D'où, chez lui, l'importance du provisoire, du décor qui se fait et se défait, comme dans *La Tosca* ce Te Deum qui vient bouleverser l'église, la réception où s'activent les derniers ouvriers. D'où l'admirable séquence finale, la duperie, la machination s'élevant alors à la grandeur qu'elles atteignent dans quelques-uns des plus beaux romans du XIXe siècle. Le héros devra mourir pour avoir joué le jeu de la mort. Mais ce n'est pas tout des beautés de *La Tosca* : de fantômatiques cavaliers parcourent une ville endormie, des prisonniers s'enfuient le long de couloirs sombres, sous des voûtes sonores, complots et trahisons se jouent dans des églises; au seuil d'une matinée romaine, une femme se tue sans trembler. N'en doutons pas : *La Tosca*, c'est déjà un peu avec Koch, c'eût pleinement été avec Renoir, l'un des rares films véritablement stendhaliens. — J. N.

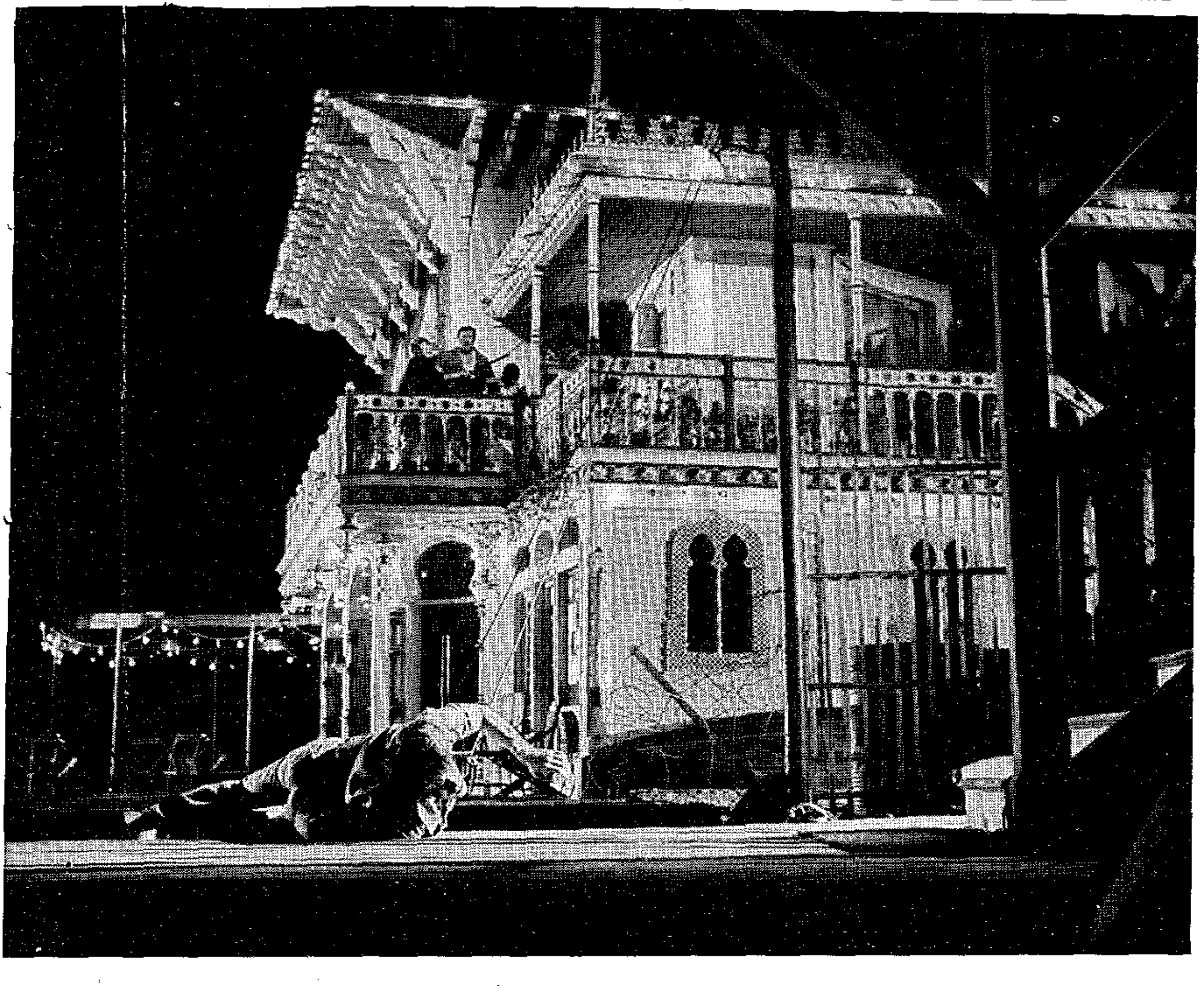
LES REGATES DE SAN FRANCISCO

Un établissement balnéaire, un petit port, deux maisons; au centre, un espace vide, purement scénique et théâtral, lieu faussement privilégié d'une action, où les gens ne font que passer, mais où rien ne se passe vraiment. C'est autour que tout se joue, comme dans ces villes italiennes dont parlait André Bazin, « où le spectacle se regarde d'en bas, où ce sont les spectateurs des balcons qui jouent la comédie ».

Au centre donc, le terrain neutre, lieu provisoire, livré aux rencontres rapides, au chassé-croisé des êtres, au gré de ce temps des vacances, monotone et lénifiant, soumis lui aussi à un rituel bien précis, et je crois que pour cela encore Bazin, comme il aimait *Les Vacances de Monsieur Hulot*, aurait aimé *Les Régates de San Francisco*.

Entre les deux familles ennemies, un mode de rapports direct : l'injure et le sarcasme, de fenêtre à fenêtre; et un autre, plus insidieux, dont les deux enfants sont les indispensables intermédiaires, fait de chuchotements hasardés, de phrases brèves, dites comme à regret, justes comme le sont les dialogues de Renoir et de ses descendants Godard, Chabrol, Rozier, c'est-à-dire que les amateurs de beau style les trouvent plats, stupides et sans intérêt.

Ces deux enfants, Autant-Lara ne les ménage pas : s'attaquant avec férocité au mythe de la pureté de l'enfance, il les montre sournois, vicieux, rancuniers, à la fois curieux et épouvantés devant leur propre sensualité. Com-



Claude Autant-Lara : *Les Régates de San Francisco,* décor de Max Douy.

prenant enfin que le point, comme le dit Rossellini, importe moins que l'attente, il passe de la veulerie à l'audace, des variations douteuses et de l'obscénité à la volonté d'aller jusqu'au bout de son propos, réalisant son premier film abouti sur l'histoire d'un dépucelage, lui, jamais réalisé.

Mais ce réseau de secrets, de délations et de confidences ne se tisse pas sans progrès. Bouclant à chaque fois le circuit fermé du décor, il s'aggrave à chaque tour, et les jeux d'enfants, on le sait, se terminent souvent mal.

Alors, quand Danièle Gaubert, Lolita manquée (de Bernadette Lafont l'air boudeur et la nonchalance, et puis brusquement de Marie Laforêt le regard), quand Danièle Gaubert donc, ne comprenant plus rien, mais devenue soudain grande, voit mourir bêtement l'un des deux gosses sous ses yeux, on peut penser, bien sûr, qu'il s'agit là d'une façon sommaire pour Autant-Lara de boucler un scénario dont il ne sait plus quoi faire, mais pourquoi refuser d'y voir l'intrusion de cette part finale d'arbitraire, de hasard redouté, de tragique dérisoire commune à certains films que nous aimons ? — J. N.

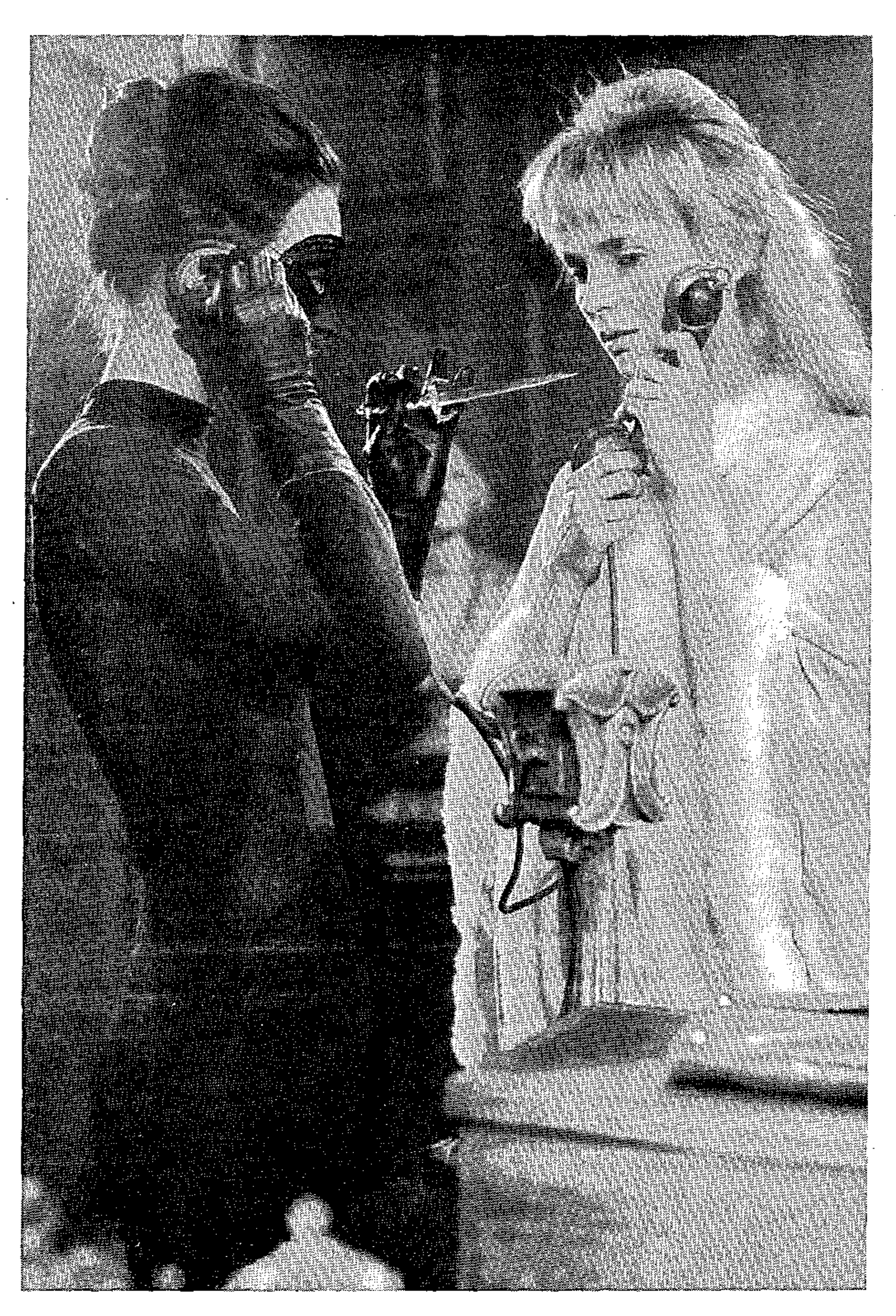
Ce petit journal a été rédigé par Jean-Pierre Biesse, Pierre-Richard Bré, Serge Daney, Fereydoun Hoveyda, Axel Madsen, Michel Mardore, Jean Narboni et François Weyergans.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chef-d'œuvre

TITRE DES FILMS ↓ LES DIX →	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Robert Benayoun	Jean-Louis Bory	Albert Cervoni	Jean Collet	Michel Delahaye	Jean Douchet	Jacques Rivette	Georges Sadoul
Thomas Gordeiev (M. Donskoi)	★★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★
Les Parapluies de Cherbourg (*J. Demy*)	★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★
Le Journal d'une femme (L. Bunuel)	★	★★★	★★★★	★	★★★★	★★★★	★★★	●	★★★★	★★★
Train de nuit (J. Kawalerowicz)	★★★	★★	★★★	★★	★★★		★	★★	★★	★★
L'Homme de Rio (P. de Broca)	★★	★★★	★★★	★★★	★★	★	●	★★	★	★
Moranbong (J.-C. Bonnardot)	★★	★★	★★	★★	★★		★	★★	★	★★
La Panthère rose (B. Edwards)	★★★	★	★★★	★			●	★★	★★	●
Lumière sur la piazza (G. Green)	★		★		●		★★		★★★	
La Maison du diable (R. Wise)	●		★★★	★			★		★	
Dimanche à New York (P. Tewksbury)	★		★				★		★	
Les Vainqueurs (C. *Foreman*)	★	★	★	●	★		★	●	●	★
Appelez-moi chef (G. Douglas)	●		★						★	
Animas Trujano (I. Rodriguez)	●		★	★						
Under the Yum Yum Tree (*D. Swift*)	●		★	●			●	★	★	
La Tulipe noire (Christian-Jaque)	●	★★	●	●	●			★	★	★
L'Idole d'Acapulco (R. Thorpe)	●		●			●	★		★	●
Cherchez l'idole (*M. Boisrond*)	●	●	●		●		★	●	★	●
La Fille à la casquette (M. Shavelson)	●	●	●		★				●	
Comment trouvez-vous (M. Boisrond)		●	●		●					
Voir Venise et crever (*A. Versini*)			●		●				●	
Faites sauter (J. Girault)	●	●	●		●				●	
L'Année du bac (J.-A. Lacour)	●	●	●		●	●			●	●



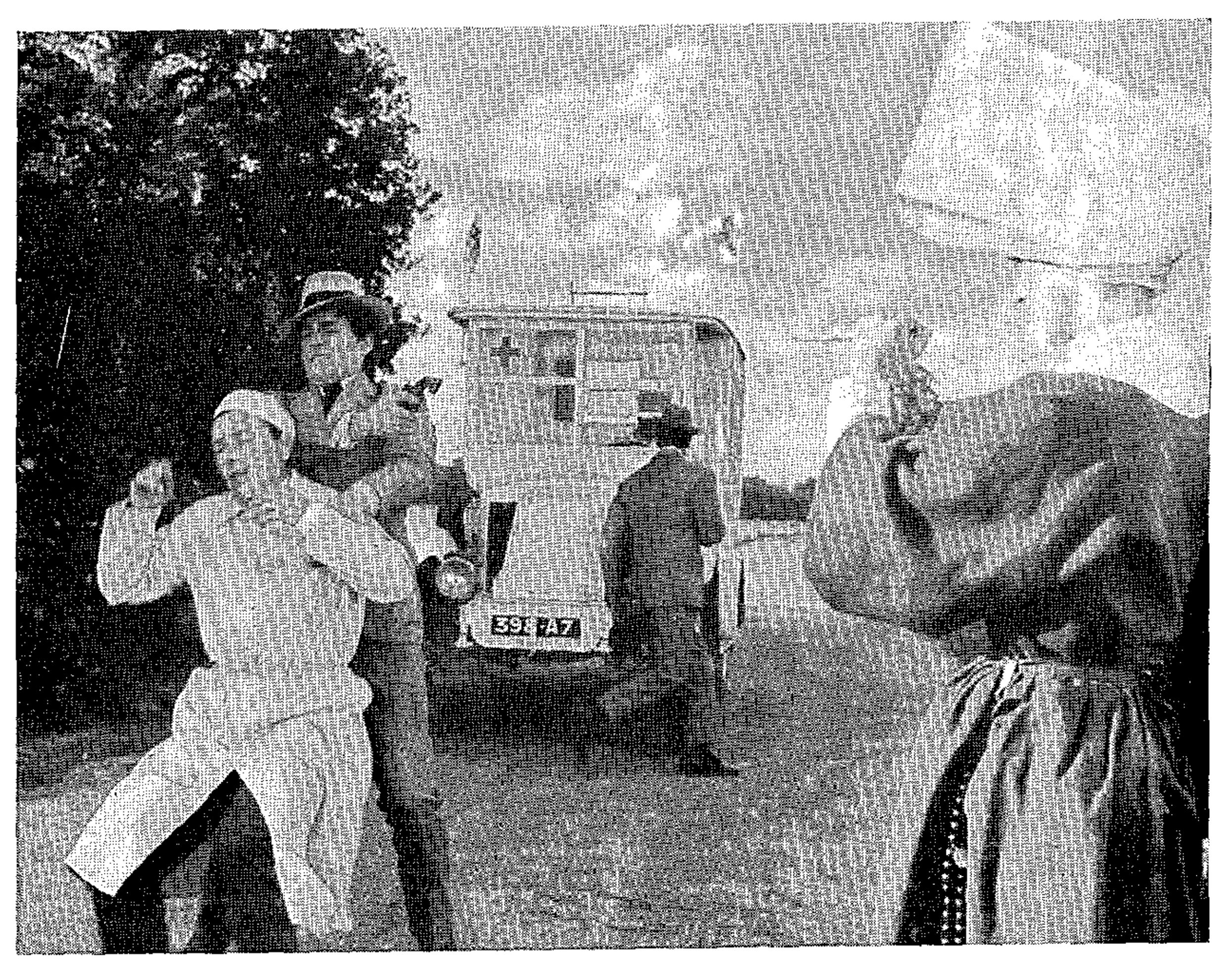
Feuillade et son double

JUDEX, film français de GEORGES FRANJU. *Scénario :* Jacques Champreux et Francis Lacassin, d'après l'œuvre de Louis Feuillade et Arthur Bernède. *Images :* Marcel Fradetal. *Décors :* Robert Giordani. *Musique :* Maurice Jarre. *Montage :* Gilbert Natot. *Interprétation :* Channing Pollock, Francine Bergé, Edith Scob, Michel Vitold, Théo Sarapo, Jacques Jouanneau, Sylva Koscina, René Génin, Benjamin Boda, Philippe Mareuil, Jean Degrave. *Production :* Comptoir Français du Films - Filmes, 1963. *Distribution :* C.F.F.

On voit tout de suite ce qui relie *Judex* — qui s'inscrit naturellement dans le monde très protégé de Georges Franju — à la continuité d'une œuvre dont nous commençons à bien connaître les repères et les points d'appui, tels ce bestiaire favori de colombes et de chiens, ces maléfices nocturnes et accalmies diurnes (puis le contraire), ou encore cette créature médiumnique assumée par Edith Scob, depuis *La Tête contre les murs*, de film en film. Posons plutôt qu'il s'agit-là du premier Franju de « repos » (passé ce *Pleins feux* inabouti), disons de réconciliation. Il est aisé de remarquer que l'œuvre entière gravite et s'organise à partir de deux lignes de force essentielles, également *lyriques*, mais dont l'une répond à un élan insurrectionnel, dénonciateur (*Le Sang, Hôtel, La Tête, Thérèse*), l'autre à un mouvement de nostalgie et d'apaisement (*Le Grand Méliès*), la première veine s'attachant à la représentation d'un tragique — documentaire ou transposé mais — présent, la seconde procédant plutôt d'un regard moins crispé qui tente d'unifier, par le biais avoué de l'art ou de la réflexion sur l'art, le passé au présent. En commun, une attention très sûre pour préserver et enrichir une efficacité toute didactique de constat par l'apport d'une poétique personnelle qui rattache, au bout du compte, le lyrisme de création au mouvement même de cette création. Dans cet ordre d'idées, *Judex* semble une variation nouvelle du fondateur de la Cinémathèque française sur la naissance du cinéma, une méditation « romancée » sur Feuillade parachevant la méditation documentaire sur Méliès, soit encore, puisqu'en eux deux, face à une avant-garde qui doit seule à l'Histoire d'avoir survécu, se conciliaient les aspirations de l'art populaire et les germes du cinéma moderne, « Le Grand Feuillade », après *Le Grand Méliès*, tout à la fois hommage, aveu, critique, qui ne sont que trois formes d'amour : l'exaltation du réalisme onirique du premier prouve le cinéma contre l'onirisme réaliste du second (et vice versa), comme la fiction poursuit la réalité, comme encore les actualités reconstituées du magicien jugeaient et fondaient les authentiques.

L'activité décriée du « remake » trouve donc ici une peu commune justification. « Il faut récompenser les plagiaires », répète Jean Renoir toujours raisonnable : non que cet art, on s'en doute, ressortisse à celui de la copie ou de l'imitation, puisque nous sommes aux antipodes mêmes de la fraude et de la facilité. Mais il serait loisible d'imaginer l'éloge systématique de la reprise, éloge, selon les cas, de la trahison, de l'appropriation, de la contradiction. Qu'un Logan détourne Pagnol à son profit, n'en dépend qu'une substitution, somme toute légitime, de folklore. Mais entre *La Chienne* et *Scarlet Street* ou *La Bête humaine* et *Human Desire* (ou encore entre *The Diary of a Chambermaid* et *Le Journal d'une femme de chambre*), c'est au décalque impossible, à l'affrontement de deux univers inassimilables (et qui pourtant se frôlent par la grâce d'un sujet commun, d'un sournois « à partir de »), que nous sommes conviés, chacun rendant le plus juste compte, à sa manière, de l'irréductible grandeur de l'autre : le jeu de la contrainte et de la liberté, livré à la pureté la plus visible, la plus reconnaissable de son seul *mécanisme*. Mais Franju-Feuillade, c'est autre chose encore. On serait tenté de dire : comme Picasso imposant à Velasquez ou à Courbet, une renaissance impérieuse, superbe (fût-ce par viol), qui les désigne à une modernité conquise pour la seconde fois.

Viol et renaissance, mais aussi lutte singulière de deux savoirs totalitaires, qui-perd-gagne sans cesse inversé qui confirme une certitude : les grands peintres furent (sont encore) les premiers dépositaires de leurs assises théoriques. Ils sont rarement *innocents* — ou trop, mais s'écartent alors



Georges Franju : *Judex* (Théo Sarapo, Francine Bergé).

de la peinture pour la retrouver en son au-delà (Van Gogh) ou en son en deçà (Rousseau). La fusion contemporaine du savoir et de l'innocence qui hante l'artiste se cache quelque part dans le secret des origines. Chez Giotto, chez Monteverdi. Chez Feuillade donc.

Retour aux sources, mais aussi ce par quoi ces sources sont vives : présentes. On comprend qu'un *esprit* seul est en cause, et que Franju ait rêvé à *Fantômas*, plutôt qu'à *Judex* ne concerne ainsi que l'anecdote. L'essentiel, et ce qui accroît la portée du pèlerinage, c'est la position privilégiée de Feuillade, que Francis Lacassin appelle (1) « le troisième homme » (après Méliès et Lumière), à la fois dernier des primitifs et premier des modernes. *Judex*, à tant de films en référence à la vie, ou à la littérature, oppose ainsi un cinéma référentiel à lui-même : à ses origines, à ses secrets (on l'a vu), mais qu'il s'agissait moins de redécouvrir à travers d'hypothétiques mystères de fabrication que de réimposer comme par surprise, en cherchant cette innocence si difficilement apprivoisable puisque toujours compromise d'être livrée aux détours de la ruse et du savoir. A ce stade seul prend tout son sens la réconciliation dont nous parlions plus haut, car la démarche de Franju aurait mal évité les pièges de quelque rhétorique s'il n'avait greffé sur sa quête du cinéma perdu celle,

(1) « Louis Feuillade » (Cinéastes d'aujourd'hui — Editions Seghers).

plus effacée, d'une enfance que l'on pressent liée à ces sortilèges. Et, de même que Breton peut affirmer qu'il faut avoir quitté son « *enfance* » *pour* goûter celle de Rimbaud, il fallait que ce fût l'homme-Franju qui rendît compte avec précision d'émois lointains pour les offrir à d'autres métamorphoses.

Car ce qui sépare le *Judex* de 1916 du *Judex* de 1963, c'est évidemment l'écart d'une mythologie « actuelle » et de son reflet historicisé, ou ce par quoi la seconde s'efforce de reproduire la première dans son double mouvement de *convention* et de *conviction* : ici se fait jour une forme (nostalgique) de critique, et tout d'abord dans les inévitables modifications du scénario initial, lavé de ses motivations psychologiques et de nombre de méandres explicatifs. Reprenant le vieux maître à son compte, Franju va surenchérir sur le *spectacle*, et s'abandonner à une « ironie » volontiers solennelle. A la simple copie de style, il réserve le sort d'un « comme si » complice mais un peu distant, les entités morales s'abolissent sous un regard poétique, unitaire, en une célébration plastique des apparences, épiées, niées, ressuscitées, bref en un Paraître qui n'est plus d'enjolivement mais ossature même ; la réduction du récit s'effectue au niveau du signe (le plan comme ce qui l'habite) mais en dehors de toute symbolique, de toute métaphysique : le signe n'existe qu'à sa seule fin, mais *totalement*.

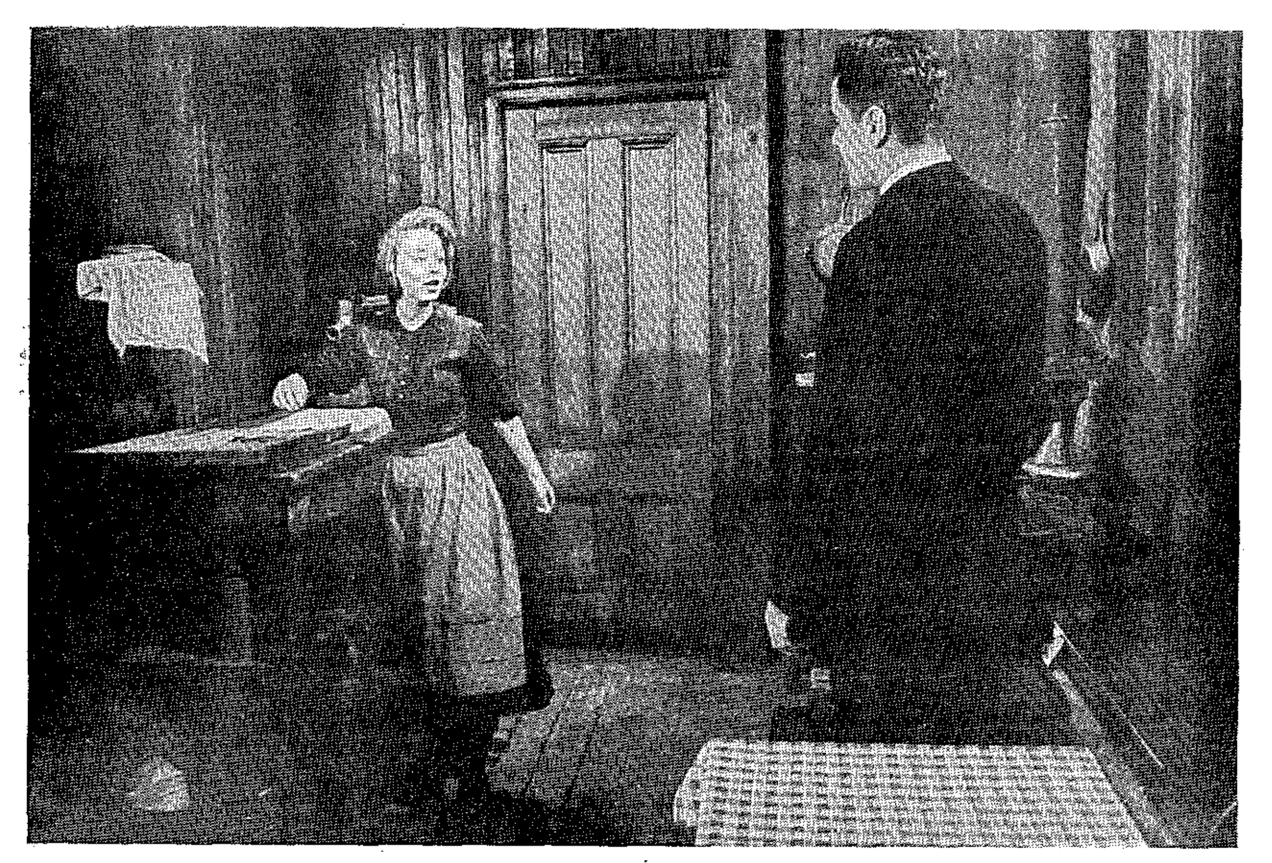
Premier palier : le constat, l'appel à la rescousse. De Feuillade en tête, soit. Mais plus que celui de *Judex*, saisi pour la commodité, celui des *Vampires*, autrement stimulant, évoqué par les collants noirs ou le rythme de certaine java. Celui de *Fantômas*, dont un ingénieux transfert nous restitue de voisins forfaits (Diana Monti-Francine Bergé). Plus, par delà Feuillade, accueil de tous les ancêtres, de Gasnier pour embêter les mânes de M. Gaumont, et d'autres sérials oubliés, puis de Lang : voyez Judex, son organisation diabolique, ses hommes noirs et ses mille yeux qui nous promènent, bien que la cause soit différente, du côté de *Mabuse* (lui avait droit, selon Franju (2), « comme précurseur d'une morale authentique, à l'estime révolutionnaire »). Et même, pourquoi pas, de Griffith : en filigrane de la candeur, toujours offerte à la fêlure, d'Edith Scob, affleure parfois la vulnérabilité des sourires contraints de Lillian Gish. Dès l'ouverture de l'iris — premier repère — sur l'inquiétude du banquier Favraux, cet œil magique qui préfigure d'autres yeux, ce regard indiscret et tenace qui va traquer le récit dans la plus infime de ses articulations établit son assurance sur la cellule dramatique originelle, *le plan*, à laquelle toutes ses vertus sont ici rétablies. Le plan qui pour Franju, on le sait, est un verre qu'il faut remplir — attache expressionniste, alors que pour nos « véristes » il se remplit fort bien tout seul : si cet apparent anachronisme avoue d'emblée une appartenance à un cinéma des temps forts et de l'imagerie, c'est que le sujet même l'exigeait. Qu'importe alors (ou plutôt tant mieux), si Channing Pollock est un acteur « inexpressif », car c'est à la cape noire du justicier, à son envol ou à son immobilité dans le cadre qu'est confié le soin d'exprimer ce que refuse le masque impassible. Mais si les silhouettes qui hantent le film participent d'un monde de sentiments immédiatement intelligibles, les motivations conventionnelles des personnages se prolongent en une sorte de « profondeur de champ » suggérée qui est le fait de leurs seuls rêves : il serait injuste, après tout, que l'imaginaire demeurât toujours du côté de l'auteur et ne s'en allât point, parfois, corrompre la docilité de ses créatures. C'est paradoxalement par cette ruse que Franju, en un second palier, récupère sa création et fait regagner à son *Judex*, après l'avoir réconcilié avec le cinéma de ses pairs, dont il est issu, le bercail de ses propres œuvres. Je veux ici parler d'Edith Scob, dont le rôle est justement de relier la succession hasardeuse des parties à une cohérence latérale, à un tout *autre*. Nécessaire autant que (même si plus discrètement) Marlène pouvait l'être à Sternberg, elle a donc pour mission, depuis son entrée furtive dans l'église de *La Tête*, de créer par sa seule présence un frisson autre que scénique, et d'établir une continuité irréelle que nulle anecdote ne viendra troubler : essence même de la poétique de Franju (son emblème), reconduite de résurrection en résurrection, morte improbable, vivante incertaine, propre à différer les énigmes *toujours jusqu'à la prochaine fois*.

La nudité finale de la plage résorbe le baroquisme des décors antérieurs en une attente nouvelle : la dernière colombe s'envole des doigts du magicien sans doute vers une autre nuit, où elle retrouvera sa confidente favorite, promise aux outrages de prochains maléfices.

Jean-André FIESCHI.

---

(2) « Le style de Fritz Lang », *Cahiers* n° 101.



Otto Preminger : *The Cardinal* (Jill Haworth, Tom Tryon).

Schisme

THE CARDINAL (LE CARDINAL), film américain en Panavision 70 et en Technicolor d'Otto Preminger. *Scénario :* Robert Dozier, d'après le roman de Henry Morton Robinson. *Images :* Leon Shamroy. *Décors :* Lyle Wheeler. *Musique :* Jerome Moross. *Montage :* Louis R. Loeffler. *Générique :* Saul Bass. *Interprétation :* Tom Tryon, John Huston, Raf Vallone, Carol Lynley, Romy Schneider, Jill Haworth, Dorothy Gish, Maggie McNamara, Cecil Kellaway, Burgess Meredith, Tullio Carminati, Bill Hayes, John Saxon, Robert Morse, Ossie Davis, Chill Wills, Arthur Hunnicutt, Josef Meinrad. *Production :* Otto Preminger, 1963. *Distribution :* Columbia.

Voici peut-être que s'explique la situation paradoxale d'Otto Preminger, à chacun de ses films remis en question (et enterré aujourd'hui). Il existait une cassure entre les deux courants de son œuvre (l'échec et son dépassement) : une première période de postulation vers le bas (et la mort), puis, avec *Exodus* commence une seconde période de postulation vers le haut (et la vie) ; alors qu'ici, il n'y a plus même ni haut ni bas (mais tous les deux ensemble), les deux courants se mêlent : *Le Cardinal,* nouveau moment d'un auteur. Non tant mutation, qu'aboutissement d'une recherche, d'un combat : acceptation du multiple, accord enfin gagné. Tel est, dans son œuvre récente, le chemin de Preminger : parallèle à celui de Fermoyle.

Fermoyle (Tom Tryon) a été ordonné prêtre. Comme son professeur, diplomate romain, comme le curé de sa première paroisse, il obéira à la *règle* de son état, règle de manieur d'hommes. Le politique, le diplomate doit, pour triompher des hommes, les confronter aux sentiments, conserver seul le privilège de la **lucidité** ; par l'émotion il aveugle : il joue d'elle et n'en est pas joué. C'est ce qu'entend Raf Vallone par « *handle the men* » ; c'est ce que fait le curé qui obtient de l'argent du millionnaire en jouant de sa vanité. L'émotion, puissance nécessaire à l'Eglise, doit toujours être contrôlée par elle (ainsi la révélation de la cause matérielle du « miracle des gouttes de sang » lui serait néfaste : le sentiment qu'il provoque chez les fidèles pourrait se retourner contre elle). Aussi la maîtrise du sentiment réclame la plus grande froideur, que Fermoyle s'efforcera d'acquérir et de contrôler, *causant* ainsi la mort de sa sœur (Carol Lynley). Celle-ci demandant conseil et réconfort au frère, se heurte au prêtre, à la règle.

Premier échec de Fermoyle. En ne tenant pas *compte des sentiments*, il entraîne leur dégradation : de l'amour, il a réduit sa sœur aux gestes que, suprême avilissement, elle offre en spectacle ; singeant ensuite, pour son frère, la confession, rappel déchirant de la scène du confessionnal qui, pour elle, a vidé ces gestes de sens. Si Fermoyle applique une telle règle de façon si rigoureuse, c'est qu'il y transfère son goût de l'idéal, de l'absolu. Semblable en cela aux autres personnages prémingériens : une *direction une fois choisie*, ils la mènent jusqu'au bout, jusqu'à l'échec, la mort (la leur, celle des autres). Après la mort de l'esprit en sa sœur, Fermoyle s'attache à tuer son propre corps.

Deux *absolus, donc, qu'il oppose*, et sa lutte de l'un à l'autre : entre le sentiment et la règle, entre l'amour qu'il éprouve pour une de ses élèves (Romy Schneider) et sa fonction de prêtre, les moments de bonheur en habit séculier et le malheur lié à la soutane.

Jusqu'à la scène du bal, il n'envisage sa vie, la vie, que comme ce dilemme : privilégier l'un de ces aspects par l'exclusion de l'autre. Là se révèle la superficialité pour lui de la tenue de soirée, son *inconvenance*, puisqu'en lui parle alors la règle, signe de sa coïncidence avec son être. Et pour qu'avec lui soit en accord son image (devant la glace de son hôtel), la nécessité s'impose d'un autre habit, la soutane. Qui ne nie pas le sentiment (ou seulement celui, incomplet, qu'il éprouve pour Romy Schneider), mais marque sa réconciliation avec *la règle qui, d'extérieure*, est devenue intérieure, obligation reconnue, acceptation du monde et de soi. Le mouvement du film change alors en même temps que l'action de Fermoyle, qui se déploie : l'absolu ne s'oppose plus au monde mais le pénètre, la règle est fécondée par l'émotion. Ensemble affermis, ensemble devenus effectifs, non plus point où l'on se fixe, mais ligne qui se trace : ne brisant plus le mouvement mais le constituant.

Et, dans *Le Cardinal*, le monde qui, objectivement, reste le même, s'ordonne et prend son sens par sa résonance en Fermoyle. Ainsi, les deux scènes finales des flashes-back, qui se répondent (mort de Carol Lynley, Romy Schneider dans sa prison), marquent ce progrès : révolte à la première, acceptation à la seconde. Si l'on veut, de toute chose se restitue le double, l'envers : de toutes choses les interpré*tations et l'impact*. La *vie par la mort*, à travers elle, au-delà d'elle ; grande leçon du *Cardinal*, propos nouveau de Preminger (amorcé par le personnage de Sal Mineo dans Exodus). Car, curieusement, dans ce *Cardinal*, où l'on voit schématisme, facilité, pétrification, je vois l'ambivalence, celle de la vie complètement retrouvée (1), les plus hauts desseins, le mouvement le plus fécond.

Si la volonté de possession était le moteur des personnages de la première période de notre auteur, elle l'était aussi de l'œuvre : mouvements d'appareils imperceptibles, pour être encore plus sûrement ensorcelants ; zone d'ombre et de lumière où tout était révélation ; *bien au-delà* débouche *Le Cardinal* et ne reste de cette volonté première, que le mouvement qui a assumé son dépassement. Caractéristique de ces refus apparaît la scène du choc des chrétiens et des nazis : le mouvement d'appareil, qui aurait *forcé* notre adhésion, a été coupé au montage par Preminger ; seule subsiste — car suffit — l'opposition de deux ordres. C'est que, s'attachant d'abord, dans sa première période, aux phantasmes des êtres, et à leur action (rapports de fascinants à fascinés), c'est maintenant à leur résolution que s'applique Preminger.

(1) Dans une scène, la même action est éprouvée différemment par chacun de ses protagonistes, d'où leurs réponses diverses ; il n'y a plus un intérieur et un extérieur, mais un extérieur remis en question par tous les personnages, et pourtant qui leur est transcendant (cf. la danse de Carol Lynley ou la scène de music-hall, par exemple), ce qui devrait nous entraîner à nous pencher sur la façon dont, ici, nous parvient l'émotion.

Restituant aux phantasmes leur qualité d'événements, leur résolution permet aux personnages d'accepter le monde et de s'accepter en lui ; mais ce sont aussi les phantasmes du cinéaste, qui, renonçant à posséder le monde tout entier, le laisse construire une partie de l'œuvre, et par là le gagne (et c'est l'acceptation même de Fermoyle : à la fin, il rend à l'échec la part des circonstances, la part du monde). Lorsque au sein de ces phantasmes s'imposent les faits, contre lesquels l'homme ne peut plus rien, qu'au moins subsiste l'accord dans la déchirure : telle est la vérité du *Cardinal*. De quoi nous parle l'œuvre récente de Preminger ? de très profondes manifestations de la vie et de la pensée dont la source est — enfin — découverte.

Pierre-Richard BRE.

Si, pour la première fois (et la dernière ?), nous faisons exception à cette règle qui veut ici qu'un film ne soit critiqué que par son plus ardent partisan, ce n'est point pour avouer quelque hésitation en face du dernier film de Preminger (car nous n'en avons guère), mais bien pour justifier celles de nos collaborateurs, embarrassés l'un à défendre, l'autre à démasquer, et qui se contredisent moins qu'ils ne se complètent : la vérité, cette fois, n'est que ce qu'on veut qu'elle soit.

Il semble élégant (et peut-être généreux) de voir, dans la schématisation extrême du dernier Preminger, plutôt que vice de pauvreté ou précautions abusives, je ne sais quelle pureté d'abstraction qui préserverait l'Idée de toutes séductions ou corruptions extérieures à elle-même. On sait à quelle « transparence » conduit l'excès de semblables exigences critiques : ne plaidons pas l'irresponsabilité, nous qui avons œuvré avec bonne conscience pour mériter *notre* droite. Si la critique, par ailleurs, est bien « l'histoire naturelle des esprits », il faut se garder de répondre aux avocats de Preminger, et ne considérer ici que lui-même — ou son œuvre, disputée depuis quelques années à coups de concepts et de seconds degrés alors que peu, comme elle, affirment une correspondance aussi stricte du sujet et de son expression. « Premièrement, l'histoire », répond Preminger interrogé sur sa hiérarchie personnelle des éléments du film. Prenons-le donc au mot, puisqu'aussi bien, il serait temps de ne plus considérer nos auteurs comme des menteurs systématiques (à quelles fins ...), et dont le plus clair souci serait de brouiller une éventuelle compréhension de leurs admirateurs.

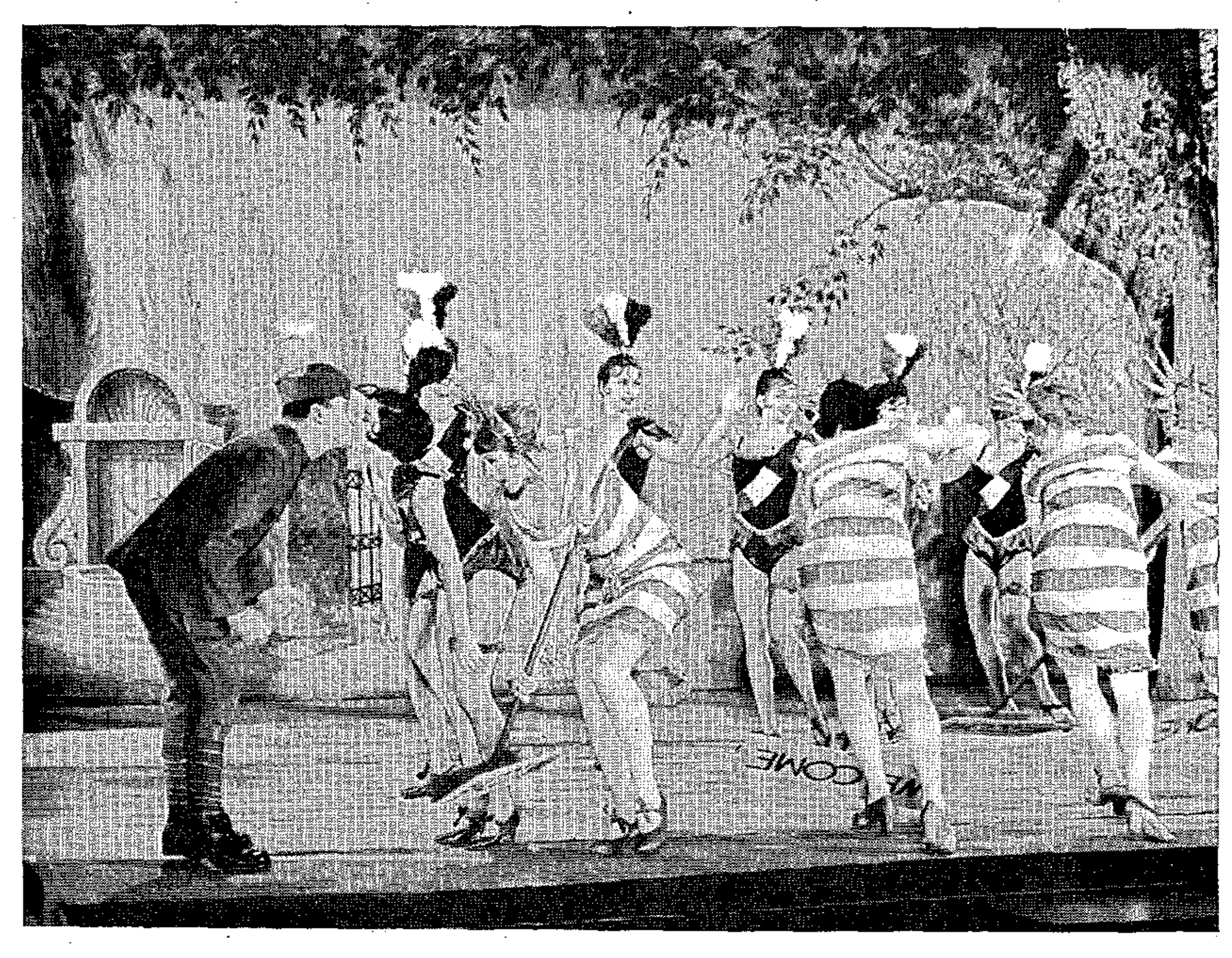
Conteur donc, et vraisemblablement plus préoccupé de la bonne intelligence de son propos que des multiples latences dont nous voulons bien enrichir celui-ci. Tout ceci pour tenter de faire admettre que *Le Cardinal* ne décrit pas (essentiellement) le combat de la Lumière et des Ténèbres, ou de l'Un et du Tout, ou de la Vie et de la Mort, voire les métamorphoses du Grand Vampire : non, c'est bien d'un cardinal qu'il s'agit, de ses luttes (concrètes), de son ascension, et des rouages élémentaires de sa « destinée » mis à nu avec le soin analytique par lequel on distingue d'habitude les structures romanesques traditionnelles. Remarquons déjà que, sans vouloir à tout prix faire du cinéma une annexe des recherches littéraires *actuelles*, nous refuserions aujourd'hui tout intérêt et toute portée à la chose littéraire brute qui serait le reflet (ici la source) d'un tel film : par exemple au roman dont il est issu. *Le Cardinal* pêcherait donc, en première analyse, par un anachronisme propre à étonner le moins prévenu des spectateurs : y frappe surtout le sériage concerté de « problèmes », bornes signifiantes disposées tout au long du récit, identifiables, étiquetées comme autant de paliers à franchir, et qui réduisent le film à une succession de moments élus en fonction de leur coefficient dramatique. On reconnaît là un cinéma spectaculaire, asservi à la logique des temps forts, et qui ne s'embarrasse guère des marges d'insécurité, des zones d'ombre, des facteurs improbables qui pourraient corriger ou approfondir la résolution des états de crise. Bref, un cinéma de l'énergie et de l'efficacité — et qui leur sacrifie tout, ce qui se concevrait par ailleurs dans une stricte définition « de divertissement » postulée par l'auteur, mais ici également Preminger ne joue pas le jeu et choisit un entre-deux bâtard (entre le spirituel et le somptueux) où se lit en clair une esthétique assez peu estimable, en définitive, du *ménagement*. Ainsi, tout bond en avant sera tempéré d'un recul, toute audace (de scénario) vite gommée et résolue par telle fin de séquence « rassurante » (épisode du Ku-Klux-Klan, par exemple).

Admettons donc qu'un certain « conformisme » est délibérément affirmé au niveau du traitement littéraire : mais je sais bien, comme tout le monde, que si le mot mise en scène possède un sens, c'est avec Pre-

minger. On doit donc s'attendre à voir celui-ci récupérer l'Idée à des fins moins *mercantiles*, et *désamorcer* un matériel trompeusement conventionnel par l'exercice contradictoire et pur d'un *regard* qui rende à l'auteur ses privilèges et son jugement. Qu'en est-il ? *Advise and Consent* déjà, bien qu'à un degré moindre, nous avait alerté par l'application littérale d'une écriture que nous connaissions bien à un sujet donné : la mise en scène y devenait un vocabulaire formel, très précisément défini et opposable indifféremment à tel ou tel propos, *un code* dont la perfection ne dissimulait plus les ficelles rhétoriques. Aux équations énigmatiques de *Whirlpool* et d'*Anatomy of a Murder,* succédait une formulation *prévisible* des données du film. Or, ce qui pouvait encore passer, dans *Advise,* pour une récapitulation un peu scolaire de formes personnelles en vue d'une recherche ultérieure différente, ne laisse plus, dans *Le Cardinal,* la moindre place au doute : Preminger, après Minnelli et quelques autres, devient un (grand ?) fonctionnaire du cinéma, confiant dans le rapport tout pavlovien de sa création et des réactions du public : si ses personnages gravissent un escalier lyrique, on ne saurait magnifier leur chant que par un mouvement de grue ascensionnel qui, fonctionnel ailleurs (*Porgy and Bess*), est ici, ce qui est fort différent, fonctionnalisé. La mise en scène du *Cardinal* apparaît ainsi comme le scrupuleux décalque de son sujet, — et valant ce qu'il vaut. Demeure un artisanat sans désordre ni génie qui ne rend plus compte, de la fameuse fascination, que du seul et gênant mécanisme.

Il y a chez Preminger, je le dis sans vouloir choquer, du Clément : du Clément inspiré, et tout ce qu'on voudra, mais du Clément tout de même, dont s'il diffère

The Cardinal (Robert Morse et ses Adora-Belles).



par la qualité, il se rapproche par le dosage et la quantité. Ce cinéma-là est malade du virus de la séduction : il n'a pas l'innocence des grands Primitifs ni le courage responsable des Modernes, témoin impuissant d'une crise qu'il ne saurait résoudre par les termes vacants qu'il s'acharne à défendre. Non que le cinéma américain soit *fatalement* acculé au dilemme, peu réjouissant, Hollywood ou New York. C'est vis-à-vis de lui-même qu'il doit se redéfinir, et non d'une ville ou d'une esthétique, faute de quoi il périra encensé dans son propre et terrible fumet de « qualité » : ce pourquoi les grandes œuvres du cinéma américain d'aujourd'hui sont nostalgiques ou transitoires.

Y a-t-il quelque conclusion à tirer de l'échec du *Cardinal ?* Celle-ci peut-être, que réaffirme à l'opposé la jeune Europe : qu'il n'est pas une seule œuvre capitale récente qui n'existe *d'abord* contre son public, et l'année passée en témoigne fort différemment par la richesse des malentendus qu'elle nous a proposés (*Muriel, Les Carabiniers, Procès de Jeanne d'Arc, L'Ange Exterminateur, Philippine* même...). Il se peut que les fiançailles brisées avec le public se renouent quelque jour : ce ne sera pas, du moins, dans la compromission et la *flatterie*, au détriment des œuvres.

Jean-André FIESCHI.

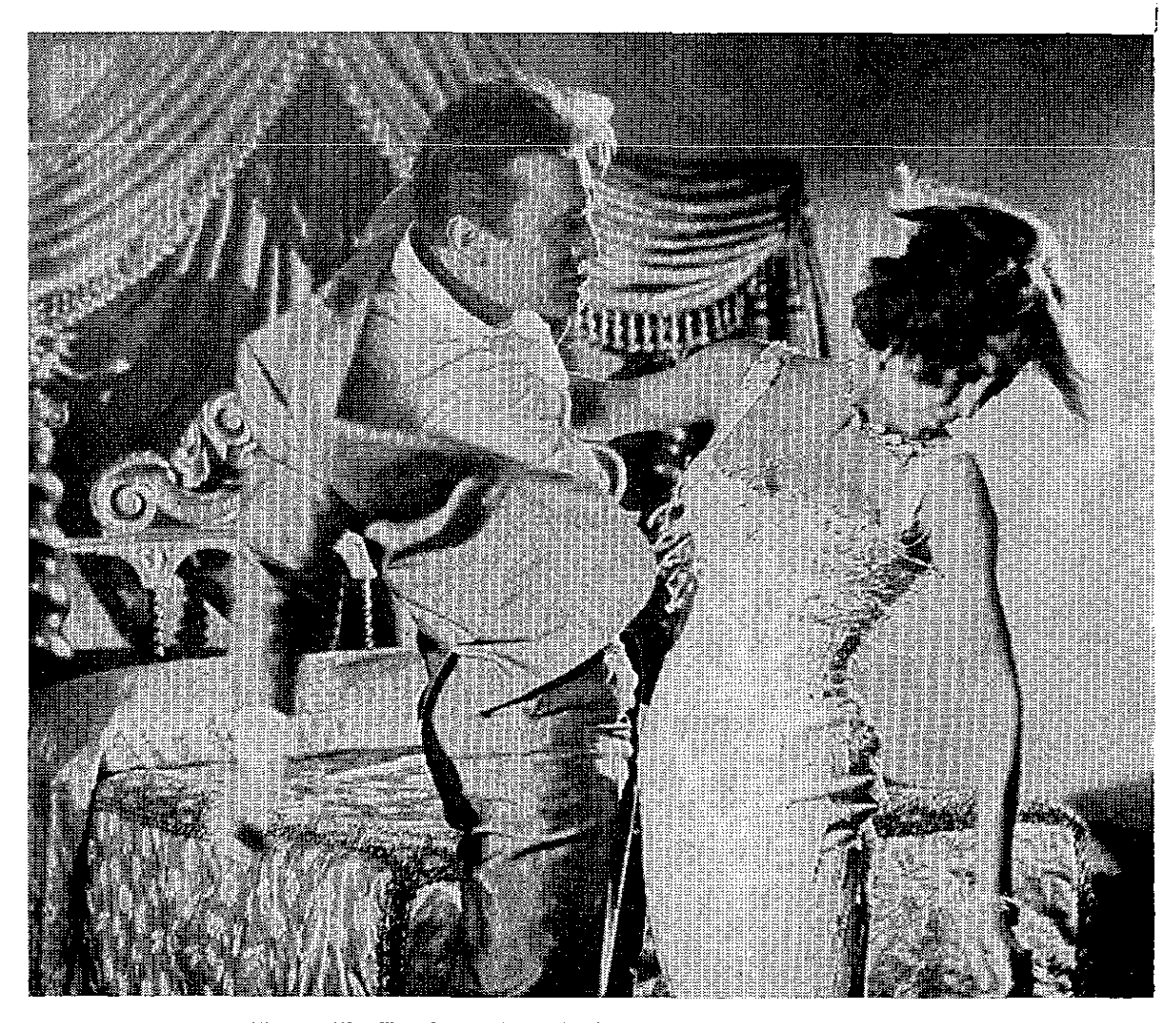
Les quatre règnes

TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN (QUINZE JOURS AILLEURS), film américain en Cinémascope et en Metrocolor de VINCENTE MINNELLI. *Scénario :* Charles Schnee, d'après le roman d'Irwin Shaw. *Images :* Milton Krasner. *Décors :* George W. David et Urie McCleary. *Musique :* David Raskin. *Interprétation :* Kirk Douglas, Edward G. Robinson, Cyd Charisse, George Hamilton, Dahlia Lavi, Claire Trevor, James Gregory, Rosanna Schiaffino, Joanna Roos, George MacReady, Eric Von Stroheim Jr. *Production :* John Houseman, 1962. *Distribution :* Metro-Goldwyn-Mayer.

Puisqu'il s'agit du sujet profond de *Two Weeks in Another Town,* parlons cinéma. « Tout grand film est un documentaire », écrivait Eric Rohmer. Il entendait par là qu'une œuvre ne puise sa force que dans la vérité de la description des personnages et du milieu : qu'elle doit nous renseigner parfaitement sur le fonctionnement de celui-ci pour nous apprendre tout sur ceux-là. Le dernier film de Minnelli répond à cette exigence ; il peint fidèlement le désarroi de la faune hollywoodienne, arrachée à son cadre naturel, qui doit se plier aux dures lois de l'évolution économique et cherche à maintenir, dans un décor tout autre (« in another town ») une façon de vivre, de sentir, de rêver, ainsi que de concevoir et de réaliser ces films dont elle ne peut, pour son malheur et son aliénation, se détacher. *Two Weeks* est à la fois un témoignage sur un phénomène très actuel du cinéma américain (cf. notre récent numéro), et sa critique.

Mais il y a plus. Le terme de documentaire évoque immédiatement ces films qui enregistrent objectivement le processus de la vie : vie inorganique des minéraux, organique des végétaux, animaux, hommes ; et aussi cette « vie » mécanique des machines, fabrications humaines. Importe donc, ici, l'idée de transformation, de passage d'un état A à un état B, en un mot, d'*évolution.* La notion d'évolution (bien mieux que celle de mouvement, trop floue, nullement spécifique — la danse — et cause de nombreuses aberrations : cinéma « pur », cinéma-montage) me semble répondre à la nature fondamentale du cinéma. Car, de quelque façon qu'on envisage ce dernier, on ne lui voit qu'un seul objet : la vie. La capter à sa source, trahir son frémissement, en suivre le cours, la saisir au moment de son expiration, telle est la noble et unique mission du documentaire. Elle exige le respect, l'humilité, la compréhension intime et quasi amoureuse de la chose regardée. Elle condamne toutes les spéculations de la chose regardante — l'homme tripatouillant la caméra et la pellicule, et faisant écran à l'écran — qui nient l'Autre pour mieux s'affirmer à ses dépens. Reste, donc, que documentaire et cinéma ne font qu'un.

Où arrivons-nous ? A cette constatation : un grand film, fût-il du domaine de la plus pure fiction, ne peut se passer de



Vincente Minnelli : *Two Weeks in Another Town* (Kirk Douglas, Cyd Charisse).

cet aspect documentaire inhérent à l'art cinématographique. Je dis inhérent, car la solidité documentaire (vérifiée diversement *par les sciences*) d'œuvres telles « L'Odyssée », la Bible, les romans de la Table Ronde, ou même « Les Mille et une nuits » et « Don Quichotte » — c'est à dessein que je ne cite que des œuvres aux héros et actions mythiques — est le plus sûr garant de leur retentissement universel, donc de leur vérité, si l'universalité peut être considérée comme meilleur critère d'une valeur esthétique. Mais qui ne voit pourtant la différence ? La littérature, qui doit décrire le réel, transpose pour mieux le restituer, et force l'artiste à inventer la métaphore (cf. « Le Celluloïd et le marbre », d'Eric Rohmer). Le cinéma, lui, enregistre le réel qu'on lui offre à regarder, mais contraint alors l'artiste à se soumettre tout à fait à la chose elle-même et à son devenir : de lui, elle exige simplement qu'il retrouve, d'une façon immédiate et intuitive, la sève qui a formé l'écorce. Le miracle du cinéma, c'est que la caméra filme ce courant mystérieux, ce mouvement intérieur qui a mené la chose à son apparence, à son écorce, dans le temps même où cette écorce semblait constituer une limite infranchissable à l'investigation.

Conséquence : filmer l'homme objectivement implique que le cinéaste saisisse simultanément toutes les étapes de l'évolution jusqu'à l'homme. Tout grand film est d'autant plus un documentaire qu'il est, ensemble, tous les documentaires possibles. *Two Weeks* le prouve. D'abord, un documentaire sur l'homme. A la fois sur la vie d'une société (qui se reflète dans celle d'un groupe particulier, peint justement dans ses particularités), et sur la vie de la machine sociale, son fonctionnement, sa mé-

canique, et l'œuvre que, par le travail, elle contraint l'homme, en lutte avec elle, à produire.

Mais, aussi, documentaire animal, tant il est vrai que *tout*, dans le comportement *physique* de l'homme, cet animal supérieur (et cette sorte de documentaire ne peut qu'être concerné par ce comportement physique), ressortit à l'animal. (Tellement qu'il n'est point de grand film à notre connaissance qui ne se puisse transposer tout à fait dans le règne animal). Voyez *Two Weeks* : depuis le vieux lion déchu qu'est Edward G. Robinson, ou la lionne furieuse, sa femme, en passant par la souple beauté de la panthère qui prend plaisir à déchirer (Cyd Charisse), tous, dans cette jungle, luttent pour conserver intacte leur parcelle de pouvoir, de territoire. Il s'agit bien, en effet, dans les regards, les attitudes, les gestes, les élans et les guets des personnages, de réactions animales. Que la notion de territoire se révèle en fin de compte chimérique et illusoire participe alors du côté supérieur de l'homme : c'est son drame. L'homme, par le biais ici du héros, doit apprendre à accepter son évolution (et l'évolution), donc se détacher de toutes les étapes antérieures, la plus proche en particulier, l'animale, caractérisée par la volonté de conquête et de possession.

Transposition aussi dans le domaine végétal : les phénomènes de la vie des plantes trouvent leur correspondance en l'homme (en dehors de ce qu'on nomme la vie « végétative ») : dans le domaine de l'affectivité. Une affectivité qui, chez Minnelli, dépend du milieu et se nourrit de lui : voyez simplement tous ces êtres déracinés d'Hollywood chercher à demeurer enracinés dans le milieu du cinéma.

Enfin, il semble à peine utile de montrer, tant le décor comme projection des personnages a d'importance ici, comment le documentaire portera aussi sur le côté minéral de l'homme, plomb ou or, acier ou bois pourri. Que les personnages de *Two Weeks* préfèrent l'inconsistance de leur décor « de cinéma », toiles peintes et carton-pâte, à la pierre somptueusement baroque de la Ville Eternelle (ce baroque étant montré par Minnelli comme le dernier stade d'évolution de cette pierre : son *éclatement*, image même du violent mouvement intérieur qui agite les personnages), manifeste assez leur faiblesse, apparemment masquée par leur cruauté : ils ne s'appuient ainsi désespérément que sur un monde imaginaire, sans assises.

Il arrive nécessairement que, parvenu au sommet de sa propre évolution, l'artiste cesse de condenser temporellement ces diverses étapes de l'évolution, pour les étaler *dans l'espace*. Les quatre règnes se côtoient alors, l'homme y évoluant (*Tabu, Hatari ! Le Fleuve*), ou apprenant à y évoluer (*Le Tigre d'Eschnapur, Sansho Dayu, Home From the Hill*) harmonieusement, assumant enfin cette supériorité qui lui est si difficile au départ. Ainsi se trouve abordé le problème temporel de l'évolution : un passé surgi dans un présent, un présent qui s'enfonce dans un passé (c'est le cas de *Two Weeks*). De leur lutte, dépend un avenir qui soit ou non libéré d'entraves et permette à l'homme de s'épanouir. Ce conflit, au niveau du scénario, d'un individu, engage le sort de l'humanité. S'il s'agit, pour le héros, de s'arracher à tout ce qui freine son accomplissement, il s'agit parallèlement pour la société de dénoncer une mentalité rigide qui entrave son progrès, et pour l'espèce, de se détacher enfin des espèces antérieures dont elle est issue. Ainsi Kirk Douglas, en même temps qu'il exorcise son passé, dénonce une société (aussi bien celle qui fabrique le produit cinématographique que celle qui le consomme) attachée à une conception de l'homme et de l'art périmée, et offre de la sorte, par son « sacrifice », une ouverture à l'humanité.

Il faut, à ce problème temporel de l'évolution, une solution évidemment spatiale. Le mouvement qui, au cinéma, rend, à travers les biais du trajet et de l'itinéraire, le processus de transformation des êtres et des choses évoluant sous nos yeux, se heurte toujours à la fixité. Il faut vaincre la fascination de cette fixité. Il ne suffit pas que Kirk Douglas réintroduise le mouvement (un mouvement baroque accordé à Rome, qu'il est le seul à avoir pénétrée) dans la mise en scène du film qu'il reprend en cours de tournage pour résoudre son propre problème. Ce n'est là qu'un palliatif. Il lui faut encore remonter complètement en lui-même, aller au bout de cette fixité qui l'obsède (et dont sa femme est moins l'objet que le prétexte, la fixation) ; il lui faut redécouvrir sa véritable aspiration : le refus de vivre, la mort. Il y touche quand sa femme, au cours de la réunion de drogués, se faisant entraîneuse pour mieux l'entraîner, l'abandonne. Ne peut alors le libérer de son passé et de la tentation de l'immobilité que sa course folle en voiture, mouvement excessif, flux de vie par lequel le rêve pernicieux sera à son tour entraîné et détruit. Désormais maître du mouvement, il boucle son itinéraire d'Hollywood à Hollywood et fonde son devenir, avec, dans son sillage, celui des autres (le jeune acteur), qui est le nôtre.



Robert Thomas : *La Bonne Soupe* (Annie Girardot, Robert Thomas).

Nul ne s'étonnera plus que ce cinéma documentaire (le seul que nous aimions) fasse alors, au-delà de ses tourments, l'éloge de la folie. Tel est le sort de l'homme aujourd'hui : s'arracher à l'acquis de l'individu, de la société, de l'espèce même, pour affronter un avenir qui ne semble tellement angoissant que parce qu'il recèle (peut-être) les plus étonnantes promesses quant à l'évolution de l'homme. Tout grand film est ce documentaire sur le courage et la grandeur de la folie, de la sagesse humaine.

Jean DOUCHET.

Les réprouvés

LA BONNE SOUPE, film français en Cinémascope de ROBERT THOMAS. *Scénario :* Robert Thomas, d'après la pièce de Félicien Marceau. *Images :* Roger Hubert. *Décors :* Jacques Saulnier. *Costumes :* Maurice Albray. *Musique :* Raymond Le Sénéchal. *Montage :* Henri Taverna. *Interprétation :* Annie Girardot, Marie Bell, Gérard Blain, Bernard Blier, Jean-Claude Brialy, Blanchette Brunoy, Claude Dauphin, Sacha Distel, Daniel Gélin, Denise Grey, Jane Marken, Christian Marquand, Félix Marten, Raymond Pellegrin, Franchot Tone. *Production :* Belstar Productions-Les Films du Siècle-Dearfilm Produzione, 1963. *Distribution :* 20th Century Fox.

THE VICTORS (LES VAINQUEURS), film américain en Panavision de CARL FOREMAN. *Scénario :* Carl Foreman, d'après le roman « The Human Kind », d'Alexander Baron. *Images :* Christopher Challis. *Décors :* Geoffrey Drake. *Musique :* Sol Kaplan. *Montage :* Alan Osbiston. *Générique :* Saul Bass. *Interprétation :* George Hamilton, George Peppard, Eli Wallach, Vincent Edwards, Rosanna Schiaffino, Jeanne Moreau, Romy Schneider, Melina Mercouri, Elke Sommer, Jim Mitchum, Peter Fonda, Tutte Lemkow, Michael Callan, Albert Finney et, dit-on, Maurice Ronet et Joël Flateau. *Production :* Highroad, 1963. *Distribution :* Columbia.



Carl Foreman : *The Victors* (George Hamilton, Romy Schneider).

De *La Bonne Soupe*, on n'a dit que mal. Or c'est un film auquel on peut sans déshonneur marcher, qui est même, à certains moments, émouvant, faisant presque penser à *Irma la douce*, bien plus grand film évidemment, mais c'est dire. On voit que la pièce de Marceau, récrite par Thomas, est meilleure que l'original, et les acteurs sont tous admirables, même ceux qui d'ordinaire ne le sont pas. C'est peut-être dû au fait que Thomas fut acteur.

Enfin, c'est le seul film qui nous fasse un peu penser (sujet, construction, intonations, même, et jeu des acteurs) à Guitry. Evidemment, si l'on pousse un peu et imagine ce que LUI aurait fait de la pièce, Thomas ne fait pas le poids, mais il n'a rien pour autant de l'imposteur : il n'a cherché qu'à bien faire ce qu'il avait à faire, et que son film, pour si peu, nous évoque le maître, voilà qui est déjà bien.

Mais la critique a fait des mines : c'est facile, usé, boulevard et (tous en chœur :) c'est si bas ! Ce qui est facile, c'est se poser ainsi en gens à qui on ne la fait pas. Surtout quand les mêmes avalent sans sourciller (ravis, même, et le public avec) une aussi grosse soupe aux conards que *Tom Jones*. Rien d'étonnant si le gosier leur faut.

De même susurre-t-on dans les bonnes feuilles : ah l'anodine et désuète chose ! à propos d'un film aussi charmant, étrange et profond que *Lumière sur la piazza*, où le fantôme de Henry James tisse, avec des grâces de musical, une image qui semble emprunter ses fils à Demy, Kazan et Hitchcock.

Guère plus enviable, le sort de *Bye Bye Birdie*. Les mêmes l'ont cassé ou ignoré. On nous dit que ce n'est pas du goût français. Ah bon ! Tout s'explique.

Cela n'allait pas bien non plus pour Huston, l'autre soir, à la Cinémathèque française, où, des Nickel aux Mahon (plus les positifs sauf un), tout ce petit monde, papes en tête, borborygmait de concert. O œcuménisme de la cuistrerie ! La cause de tout ce bordel ? 1°) *The Battle of San Pietro* : les Américains attaquent un village italien. Balles, obus, morts, poussières. Le village est pris. On pense à *Paisa*. Les gens sortent des ruines. Une femme porte un cercueil sur la tête. On sort les morts. Les enfants haillonneux admirent les soldats. A la fin, on se remet à labourer. 2°) *Report From the Aleutians*, autre court-métrage : vie du camp. Ennui et harmonicas. Des avions circulent, l'un rate l'atterrissage. Un petit cortège s'en va à travers herbes pour

enterrer le pilote. Ça fait très russe, en plus des couleurs. On le met en fosse et on lui prie dessus. Puis on prépare et exécute le bombardement, les mitrailleuses font trembler les appareils et les bombes descendent et explosent au-dessous. Quand c'est fini, on revient, au ras des flots. C'est très beau (on a encore plus envie de voir *Let There Be Light*, autre forme de C.V. hustonien) et se passe de commentaires. De là même les glouglous des susdits : ce pauvre Huston, en fait de guerre, avait filmé une vraie ! De quoi se tordre, évidemment. Les reconstitutions, bien sûr, personne n'est contre, mais s'il s'agit de celles à Daves (président d'honneur du nickel et faiseur de *Kings Go Forth*) on en a soupé !

Pour rester en guerre : *Les Vainqueurs*. On l'a cette fois à la grimace. Au début tout au moins. Puis, ma foi, les choses s'arrangent un peu à partir de Romy Schneider (très belle et utilisée sur le vice — une fois de plus) mais retour à l'horrible avec le sketch Mercouri. Bref, en moins égal : du Kramer. Mais le pire laisse plus désarmé qu'indigné. Mieux vaut passer. Sur les camps aussi ? L'épisode est bref et neutre. Donc, ne serait-ce que par défaut, pas de complaisance. Mais trêve de justifications : depuis 20 ans que certaine politique les exploite, les camps, en films ou livres, et qui rapportent gloire ou fric (sans parler des procès à effets qu'on en tire périodiquement, machines à donner bonne conscience aux jugeurs de tout poil), on ne devrait plus être à ça près, car si l'on ne s'indigne pas de tout, mieux vaut ne s'indigner de rien, et le pur commerce s'en mêlât-il. Pas de ségrégation : autant que tout le monde profite de la manne, marchands inclus. Et dans le lot, Foreman, marchand ou non, me semble plus proche des innocents que des salauds. Comme dit l'autre : il lui sera beaucoup pardonné.

Une hypothèse, maintenant : si *Les Vainqueurs* avaient été français (bizarre, déjà, l'accolage de ces deux mots), la censure maison n'aurait toléré aucun de ces sketches, sauf les deux premiers (pur hasard : les plus mauvais). Et une *vérification* : ladite a amputé le film des séquences qui n'allaient pas dans le sens de l'histoire (française) officielle. On sait, en effet, que les Français ne se commirent jamais avec les Allemands et que les fifis furent tous de purs idéologues au grand cœur : Bayard et Cie.

Par ailleurs, la même vient de mutiler *Le Silence* de Bergman. Les Français ayant tout de même conservé, il se trouve, le droit de voyager (encore qu'on parle d'interdire l'auto-stop — moi qui comptais découvrir Cannes, voir enfin de quoi ça a l'air, un festival !), ceux qui ont voiture ou peuvent se payer le dur pourront toujours aller voir le film en Allemagne, où il vient de sortir dans différentes villes — reliées par des autostrades.

Michel DELAHAYE.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

La fêlure

LIGHT IN THE PIAZZA (LUMIERE SUR LA PIAZZA), film américain en Cinémascope et en Metrocolor de GUY GREEN. *Scénario :* Julius J. Epstein, d'après une histoire d'Elizabeth Spencer. *Images :* Otto Heller. *Décors :* Frank White. *Musique :* Mario Nascimbene. *Montage:* Frank Clarke. *Interprétation :* Olivia de Havilland, Yvette Mimieux, Rossano Brazzi, George Hamilton, Barry Sullivan, Isabel Dean, Moultrie Kelsall, Nancy Nevinson. *Production :* Arthur Freed, 1962. *Distribution :* Metro-Goldwyn-Mayer.

Tout d'abord on pourrait craindre, parlant de *Light in the Piazza*, cet étrange petit film, de tomber dans la parodie de ce « ton Cahiers » qu'il est de bon ton d'attribuer aux CAHIERS dès qu'il s'agit de ces étranges petits films. Et sans doute celui-ci fut-il fait pour *nous sur mesure* puisque non seulement nous fûmes seuls à le remarquer au passage, mais qu'encore il se présente naturellement comme une paraphrase de tout ce que nous pourrions dire à son *sujet*. Tellement qu'il *nous* faut aussi craindre de ne pouvoir à notre tour faire autre chose que paraphraser son scénario (tant celui-ci colle au film, et le film à l'idée que nous en avons, — mais c'est alors que nous ne *collons plus tant* à l'idée qu'on se fait de nous). Et cette paraphrase même n'est pas aisée : ce scénario, on peut craindre encore de devoir renoncer à le raconter tel quel, à moins de quelques détours, en plusieurs reprises, par diverses tentatives



Guy Green : *Light in the Piazza* (Yvette Mimieux, Olivia de Havilland).

de récits, mais tous incomplets, ou contradictoires, comme s'il ne pouvait se dérouler de façon linéaire mais au contraire résistait à sa propre chronologie comme à sa logique, revenait sur lui-même pour se compléter ou s'infirmer, procédait par essais et erreurs, n'avançant rien qu'il ne reprenne aussitôt, ne bâtissant d'intrigue que pour la laisser en suspens, inachevée et comme introvertie, ne présentant point de fait qu'il ne mette en doute du même coup, toutes situations sapées sitôt qu'ébauchées, toutes affirmations démenties, toutes certitudes ébranlées, et tel est bien le film, fait à point pour ravir notre goût du secret et cette attirance qu'on sait bien que nous avons pour les démarches contournées et les dialectiques imprévisibles aux enchaînements pourtant décelables — mais sur ces points, le film en question nous bat de loin.

Revenons au scénario. Habilement agencé, et pourtant inracontable tant il prête, par ses incohérences certaines (la veille du mariage, le fiancé et son père, sans raisons apparentes, s'enfuient hors de la sacristie...), à la déduction, puis à la rêverie qui en est l'inévitable résultat, comme si primait ici le plaisir de divaguer; tant aussi les surprises dont il joue et cette part qu'il réserve au mystère (un jour, au cours d'un jeu traditionnel qui consiste pour les figurants en costume d'époque à s'emparer à tout prix d'un ballon, l'un d'eux est tué par le tir d'une bombarde de cérémonie — on ne sait qui il est, on n'en reparle plus par la suite, et cela n'a aucune importance) assurent à elles seules l'élan du film vers une dimension inouïe et font tout son charme inquiétant. Et pourtant, au premier et fragmentaire récit qu'on en fait, ce scénario n'offre, semble-t-il, rien que de très conventionnel. Une Américaine (Olivia de Havilland) et sa fille (Yvette Mimieux) sont en voyage (?), en vacances (?) à Florence. Tel point de départ risque bien de mener aux plus rebattus des développements ; mais si le mélo est chaque fois frôlé (drames de famille,

conflits de générations, questions d'argent), les obscurités qui le rongent (cette étrange famille italienne et le comportement curieux de son chef, Rossano Brazzi) en font moins un danger qu'une menace de plus : on ne sait plus très bien le reconnaître (la jeune Américaine et le jeune Italien s'aiment, *semble-t-il*, naïvement — mais n'est-ce pas plutôt celui-ci qui fait tomber celle-là dans un piège odieux ?), ni discerner la convention de son contraire, tant elle éclate chaque fois dans tous les sens (un mariage, certes, mais à son sujet d'obscures craintes, des regards qui en cachent long, des silences qui en disent lourd, un complot ?). Car si le scénario est inracontable (la mère redoute le mariage de sa fille mais le désire *en même temps*, elle l'empêche, puis le provoque, etc.), il n'en est pas moins habilement agencé (si l'attitude de la mère est ainsi ambiguë, c'est d'abord parce que sa fille est arriérée mentale : un choc, dans *son enfance*, a fait grandir son corps seul) : rien ici qui se recoupe ou se démente sans être prévu, décidé, connu du meneur de jeu (que sont tour à tour ou ensemble tous les personnages : la mère, on l'a vu ; le jeune Italien qui espionne ses proies et truque le hasard ; son père qui aide d'abord au mariage, puis le rompt, puis le permet de nouveau, etc.), lequel prend un malin plaisir à brouiller les pistes (tel l'épisode de la *bombarde*), mais pas pour rien : pour le plaisir égal (et pervers) qu'offre ce labyrinthe à s'y perdre.

Point de hasard donc qui, sous les dehors les plus hasardeux et les plus fantaisistes, ne soit strictement le contraire d'un irréalisme : organisé, en vue d'un effet précis. Cet effet ? C'est précisément ici ce qu'on pourrait appeler le cinéma. Car c'est l'effet qui fait la mise en scène plus qu'il n'est produit par elle. Si la complexité du scénario alimente et soutient le film tout entier, elle n'exprime pas tout, bien au contraire : si les choses sont ainsi imprécises (l'âge mystérieux de la jeune fille), c'est par excès de précision (elle a vingt-six ans), mais d'une précision qui, loin de souligner, gomme ou plutôt sous-entend. Le scénario escamote l'intrigue qu'il noue en même temps, et c'est cet escamotage des problèmes qui prend nom de mise en scène (au milieu du film l'intérêt se décentre brutalement, à la suite d'une course folle en calèche, de la fille sur la mère, et c'est éviter une convention pour une autre, mais ne tomber vraiment dans aucune). Le scénario paraît ainsi rédigé en points de suspension, et leur intervalle, ce décalage, ce no man's land du récit recueille la part de la mise en scène : tout à la fois permise et dissimulée par le scénario, celle-ci se cache donc où précisément elle ne peut qu'être : dans ces moments aléatoires, dans ces mystères préparés.

Cinéma entre parenthèses et prisonnier de l'histoire, mais au point précis où celle-ci se libère d'elle-même et se détruit : c'est ici, en dernier lieu, la naissance d'un cinéma qui nous est montrée, le moment où à la fois il s'engage et se dégage du scénario, où celui-ci implique celui-là qui l'explique alors... Peu de choses, mais si vous croyez que je délire sur peu de choses qui ne soient d'elles-mêmes délirantes, allez les voir, car c'est un film qui confond en le sachant mise en scène et scénario, mais prouve sans le savoir leur respective autonomie, leurs effectifs pouvoirs que nous devons non point, bien sûr, au plat Guy Green, mais — et tout est dit — à Arthur Freed, dont commence aujourd'hui l'œuvre souterraine. — J.-L.C.

Le fruit défendu

UNDER THE YUM YUM TREE (OUI OU NON AVANT LE MARIAGE), film américain en Eastmancolor de DAVID SWIFT. *Scénario:* Lawrence Roman et David Swift, d'après la pièce de Lawrence Roman. *Images:* Joseph Biroc. *Décors:* William Kiernan. *Musique :* Frank DeVol. *Montage :* Charles Nelson. *Interprétation :* Jack Lemmon, Carol Lynley, Dean Jones, Edie Adams, Imogene Coca, Paul Lynde, Robert Lansing. *Production :* Frederick Brisson, 1963. *Distribution :* Columbia.

Les fruits ne tiennent pas les promesses de l'arbre. A priori, une jeune fille comme il faut qui vit avec son fiancé, en tout *bien tout* honneur, pour éprouver leurs « caractères », sous l'œil libidineux du propriétaire de leur appartement, cela représente une situation point trop neuve, mais toujours riche d'enseignements. Surtout lorsque le propriétaire est accoutumé à faire harem de ses jolies clientes. Il n'est pas indifférent non plus d'observer les astuces par lesquelles ce vautour-Don Juan cherche à ruiner la virilité du fiancé, *comme si, de nos jours*, le résultat n'était pas acquis d'avance, pour neuf cas sur dix. Que les vertus soient sauves à la fin (mais avec une ambiguïté qui laisse à réfléchir) ne change rien à l'intérêt des *problèmes soulevés*.

D'où vient notre déception, où Carol Lynley soi-même tourne à l'inodore et sans saveur ? Les cinéastes américains se découvrent, devant le sexe, des émois adolescents depuis qu'ils ont jeté le Code Hays par dessus les moulins. En général, ils trouvent la solution du problème dans les sous-entendus graveleux du Boulevard new-yorkais. Pour une fois que la comédie n'était pas vulgaire, il ne se passe rien, et nous dormons d'un œil en présence de ce bavardage linéaire où le moindre accident nous enchanterait. La faute en revient sans doute à David Swift qui, ancien animateur de cartoons, n'a rien trouvé de mieux, quand il a voulu passer à la mise en scène, qu'aller frapper à la porte de Walt Disney ; il en est revenu avec le sourire aseptique que connaissent les visiteurs de Disney-



Mario Bava : *La ragazza che sapeva troppo* (Leticia Roman).

land. Oserons-nous porter à son crédit le jeu de plus en plus « Sylvester » de Jack Lemmon ? Mais cette évolution nous semble bien n'appartenir qu'au comédien, et pour sa seule gloire. A part quoi, mécanique habile, pour rires et bâillements mécaniquement alternés. — M. M.

De la disponibilité

LA RAGAZZA CHE SAPEVA TROPPO (LA FILLE QUI EN SAVAIT TROP), film italien de MARIO BAVA. *Scénario :* De Concini, De Sabata, Corbucci. *Images :* Mario Bava. *Musique :* Roberto Nicolosi. *Interprétation :* Leticia Roman, John Saxon, Valentina Cortese, Dante Di Paolo, Peggy Nathan, Gianni Di Benedetto, Robert Buchanan, Virginia Doro. *Production :* Galatea, 1962. *Distribution :* Cosmopolis.

L'échec de ses deux films historico-mythologiques, *Ercole al centro della terra* et *La furia dei Vikinghi*, et leurs relatives ambitions photographiques inabouties, eurent tôt fait, à nos yeux, de replacer Bava au poste qu'il n'avait cessé d'occuper jusque-là, celui d'un chef-opérateur habile, mais incompétent en tous autres domaines. La réussite de *La maschera del demonio*, qui nous l'avait fait prendre pour un espoir de la mise en scène, n'était-elle pas surtout le fruit de l'identité de l'art photographique et de l'art qui crée l'épouvante ?

La ragazza che sapeva troppo est aussi, en partie, un film d'épouvante. Mais la peur n'est pratiquement jamais créée par la technique photographique ou, si elle l'est, la technique est très discrète ou, si elle n'est pas discrète, elle est justifiée par le scénario (cauchemar ou étourdissement). La peur est créée par l'intrusion d'éléments étrangers dans un genre conventionnel. Il s'agit d'une jeune américaine venue à Rome au chevet d'une malade qui meurt à son arrivée ; elle se trouve mêlée à une invraisemblable série de meurtres ;

son soupirant la sauve toujours à la dernière minute. La fin nous offrira une explication encore plus incompréhensible, que l'on regrette, car la résolution de l'énigme n'ayant pas ici d'importance, le laconisme eût été préférable à l'invraisemblance accusée ; nous ne marchons plus du tout, alors que nous avons marché malgré les multiples petites invraisemblances précédentes, et pour les mêmes raisons qui avaient justifié notre peur ; dans le cadre de la comédie touristique, généralement exclusif, et presque toujours exempt d'éléments contradictoires, Bava a inséré, non seulement des éléments appartenant au film d'épouvante, mais également des éléments parodiques, appliqués à chacun des deux genres, et parfois même plus généraux, au point de déboucher sur l'absurde, ainsi que des détails plus typiques de la comédie de mœurs intimiste (le meilleur du film, les rapports entre Saxon et l'excellente Leticia Roman, que Hollywood n'avait pas su exploiter, pourrait être, en exagérant un peu, de Becker ou de Castellani) et des détails totalement « excrescents » : une histoire de drogue, aux premières images, n'est justifiée que par la plaisanterie finale, et sert en définitive la « non-structure » du film ; le spectateur se rend plus vite compte de la liberté qui règne ici, et comprend que tout peut arriver d'une minute à l'autre ; à la première surprise, provoquée par la rencontre de deux conventions qui s'annulent ainsi (celles de la comédie touristique et du film d'épouvante) s'ajoute donc celle provoquée par la confrontation de ce mélange avec la liberté totale de l'auteur. Chaque plan étant imprévisible, le spectateur est donc obligé de prêter toute son attention et, par conséquent, *de se laisser avoir* par le film.

Derrière ses limites, c'est donc une bande complexe qui, mieux qu'*Il gattopardo*, témoigne de la situation confuse où se trouve actuellement l'artiste italien, reniant l'affirmation conventionnelle, mais y empruntant néanmoins sous le couvert d'une parodie de circonstance qui n'est jamais hissée au niveau de la critique; ne retrouvant la spontanéité primitive que grâce à un travail d'écolier appliqué. — L. M.

L'avis à deux

LA VIE CONJUGALE (FRANÇOISE, OU et JEAN-MARC, OU), film(s) en Franscope d'ANDRÉ CAYATTE. *Scénario :* André Cayatte, Louis Sapin et Maurice Aubergé. *Images :* Roger Fellous. *Décors :* Robert Clavel. *Musique :* Louiguy. *Montage :* Paul Cayatte. *Interprétation :* Marie-José Nat, Jacques Charrier, Michel Subor, Michèle Girardon, Macha Méril, Jacqueline Porel, Yves Vincent, Giani Esposito, Alfred Adam, Blanchette Brunoy, Georges Rivière, Michel Tureau, Marie-Claude Breton, Jacques Monod, Henri Crémieux. *Production :* Films Borderie-Terra Films-Arco Film, 1963. *Distribution :* Prodis.

L'on concevra volontiers, si je parle ici de cinéma, qu'il soit très peu question de la mise en scène d'André Cayatte, dont les intentions honnêtes n'ont jamais suffi à nous faire trouver ses films assez polis. Il me pardonnera, j'espère, d'employer le mot détesté de plaidoyer à propos de *La Vie conjugale*, si j'ajoute qu'un tel film (ou ces deux films) plaide — bien malgré lui, hélas, et même contre lui — pour le cinéma. C'est-à-dire (j'y reviendrai) qu'au moment même où il prouve la grandeur de cet art, le film s'avère inutile (ce n'est donc pas du cinéma). Passons rapidement sur la modernité du sujet, celui des vérités multiples, et sur la naïveté désarmante de la mise en scène. Les personnages eux-mêmes n'ont pas beaucoup d'intérêt, et Cayatte admettra volontiers qu'on ne soit pas d'accord avec la conception de l'enfer que Françoise, étudiante vierge et syndicaliste, expose à Michel Subor, séducteur mélomane (je cite d'assez loin) : « ... tu as failli me convaincre que l'idéal dans la vie était d'être allongée sur un sofa, les cheveux défaits, nue jusqu'au nombril, à boire du saké en écoutant du Schönberg... ». Le plus étrange, c'est d'ailleurs que Françoise plaide contre elle-même, et Jean-Marc fait de même. Comment, en effet, ne pas mépriser une femme qui se prétend intelligente, active, ambitieuse, supérieurement douée en affaires, et qui continue à aimer un avocat miteux, médiocrement enlisé en province, faible et pleurnichard ? Comment juger, inversement, un juriste brillant, intègre et dévoué, fidèle à une petite sotte, ridicule et superficielle ?

Il y a plus. Chacun des films est une évocation personnelle, et non une déposition devant avocat, ce qui rendrait vraisemblable de grandes différences dans les récits. Que l'auto-persuasion, la colère, un brin de mauvaise foi autorisent quelques divergences, passe encore. Mais que les points de vue diffèrent de telle façon sur des événements énormes, s'explique moins bien. Faiblesse de scénario, ou fabulation complète de deux déments, nous obligeant à reconsidérer l'œuvre de Cayatte sous l'angle de l'onirisme ? Je ne sais.

Où trouver donc, dans tout cela, de quoi magnifier le cinéma, dira-t-on ? J'y arrive. Dans *La Vie conjugale*, chacun des deux narrateurs vit (ou prétend vivre) un certain nombre d'événements, de situations qui nous sont donc montrés, *donnés à voir*, et dont l'autre, quand il n'en ignore pas tout, n'aura qu'une connaissance parcellaire, à base de déductions, suppositions, racontars, interprétations de fragments de ces événements. L'ambition de Cayatte était,



André Cayatte : *Jean-Marc, ou la vie conjugale* (Marie-Claude Breton, Marie-José Nat, Jacques Charrier).

bien sûr, d'affecter à ces deux points de vue le même coefficient d'authenticité (ou d'inauthenticité), de les placer à un niveau égal de probabilité, de susciter en nous la même part de doute à leur égard. Seulement, le cinéma s'avère plus fort que Cayatte, Françoise et Jean-Marc réunis : entre les plans, les images que nous *voyons*, et les forces qui tendent à nous faire douter d'eux, nous n'hésitons pas un instant : l'image pulvérise le mot, imposant son pouvoir de persuasion, sa volonté d'être (en dehors, bien sûr, de toute considération esthétique). *Fury* est un film génial, parce que les partisans de Spencer Tracy présentent un film au procès, au lieu de parler six heures.

Bien plus. Entre deux plans, dont l'un expose simplement un événement, sans autre intention qu'imposer sa propre authenticité, et un autre qui tend, non seulement à imposer la sienne, mais à détruire ou dénaturer le premier, c'est le premier qui l'emporte. Une image ne peut à la fois *être* et *être contre*, sous peine de se diluer dans sa propre agressivité. Pour sauvegarder l'ambiguïté, il faut, comme dans *Marienbad*, offrir plusieurs aspects visuels d'un même possible, chacun imposant sa force objective et *neutre* (celle-là même du *réalisme* cinématographique) sans se vouloir le meurtrier des autres aspects. Le doute naît, en quelque sorte, de deux coexistences pacifiques (ou plusieurs), au lieu qu'il avorte chez Cayatte, à cause du côté ostensiblement compétitif de certains plans. Il suffit alors d'encastrer les reliefs visuels aux creux des interprétations, pour voir disparaître tout mystère et s'imposer une vérité qui n'est ni celle de Cayatte, ni celle de ses deux héros, mais bien celle du cinéma (elle s'impose contre eux). Tout devient alors clair, et les deux films retournent au néant. Est-ce à dire que l'essai ne devait pas être tenté ? Non, puisque, par l'absurde, il prouve quelque chose. Au lieu de voir ces films, on peut, bien sûr, évoquer *Les Girls* (et non *Rashomon*), réentendre « Cosi fan tutte » (et non pas relire Pirandello). Peu importe : entre le Mercury et l'Ambassade, je me disais que le cinéma, quand même, c'était une belle invention. — J. N.

(Ces notes ont été rédigées par Jean-Louis Comolli, Michel Mardore, Luc Moullet et Jean Narboni.)

Films sortis à Paris du 12 Février au 10 Mars 1964

10 FILMS FRANÇAIS

L'Année du bac, film de José-André Lacour, avec Simone Valère, Jean Desailly, Francis Nani, Bernard Murat, Elisabeth Wiener, Catherine Lafont, Sheila. — Sur des sujets « nouveaux », une pièce antique. La mise en film n'arrange pas les choses.

Cherchez l'idole, film en Scope de Michel Boisrond, avec Dany Saval, Charles Aznavour, Johnny Hallyday, Sylvie Vartan, Franck Fernandel, Berthe Granval, Dominique Boschero, Nancy Holloway, Sophie. — La recherche ne vaut pas cher ; quant aux idoles, chacun juge suivant son goût (pour le nôtre, Sylvie Vartan et Sophie dominent cette Olympiade).

Comment trouvez-vous ma sœur ?, film de Michel Boisrond, avec Jacqueline Maillan, France Anglade, Michel Serrault, Claude Rich, Jacques Charron, Dany Robin, Thierry Merville. — Et la tienne ?

Faites sauter la banque, film de Jean Girault, avec Louis de Funès, Yvonne Clech, Georges Wilson, Jean-Pierre Marielle, Michel Tureau, Catherine Demongeot, Anne Doat. — Un commerçant ruiné par un banquier creuse un tunnel pour récupérer son argent dans la chambre forte de la banque. Sans doute avait-il vu *Le Pigeon.* Nous aussi.

L'Homme de Rio, film en couleurs de Philippe de Broca, avec Jean-Paul Belmondo, Françoise Dorléac, Jean Servais, Milton Ribeiro, Adolfo Celli, Simone Renant. — Bande dessinée à rebondissements perpétuels ; sur le plan du spectacle, le pari est gagné ; mais peut-on s'attacher, deux heures durant, à des marionnettes ?

Le Journal d'une femme de chambre. — Voir notre table ronde dans ce numéro, page 35.

Moranbong, film de Jean-Claude Bonnardot, avec Oeum Do-Soun, Ouan Djoeung-Hi, Kang Hong-Sig, Si Mieun. — Roméo et Juliette séparés par la guerre de Corée. Comme pour *L'Eternel Retour,* l'auteur du texte a la part du lion ; mais si l'académisme de Bonnardot est moins antipathique que celui de Delannoy, les idées de Gatti ne dépassent guère le stade des intentions généreuses.

Les Parapluies de Cherbourg. — Voir critique dans notre prochain numéro.

La Tulipe noire, film en 70 mm et en couleurs de Christian-Jaque, avec Alain Delon, Virna Lisi, Dawn Addams, Akim Tamiroff, Francis Blanche, Adolfo Marsillach, Robert Manuel, Georges Rigaud. — Aux alentours du 14 juillet 1789, deux frères-sosies caracolent en l'honneur de la Révolution, chacun à sa manière. Pour imposer la bonne humeur et le panache, il faudrait un peu moins d'application et d'auto-pastiche, un peu plus de verve et de jeunesse réelles. Belle photo d'Henri Decae, qui sauve les apparences.

Voir Venise... et crever, film en Scope d'André Versini, avec Sean Flynn, Madeleine Robinson, Karin Baal, Pierre Mondy, Ettore Manni, Hans Messemer, Jacques Dufilho. — Espionnage amateur. On ne voit guère Venise, et l'on y meurt d'ennui.

10 FILMS AMERICAINS

A New Kind of Love (*La Fille à la casquette*), film en couleurs de Melville Shavelson, avec Paul Newman, Joanne Woodward, Thelma Ritter, Eva Gabor. — Dans le Gay Paris gaulois que préside le Maurice Chevalier de rigueur, une garçonne demi-vierge, venue piller les idées de notre Haute-Couture, découvre les délices de la féminité et du mariage en se faisant passer pour une prostituée.

Cairo (*Les Bijoux du Pharaon*), film de Wolf Rilla, avec George Sanders, Richard Johnson, Faten Hamama, Eric Pohlmann, John Meillon. — Vol du trésor de Toutankhamon, au musée du Caire. En fait, remake « égyptien », mais servile, d'*Asphalt Jungle.*

Fun in Acapulco (*L'Idole d'Acapulco*), film en couleurs de Richard Thorpe, avec Elvis Presley, Ursula Andress, Elsa Cardenas, Paul Lukas. — Acrobate (muet), Presley est un jour

saisi du vertigo. Trapéziste raté, il trouve sa voix en devenant maître-nageur, et nous inonde de romances exotiques. Beaucoup de métier, peu de nouveauté.

The Haunting (*La Maison du diable*), film en Scope de Robert Wise, avec Julie Harris, Claire Bloom, Richard Johnson, Russ Tamblyn. — Un château hanté ; si l'on voulait vraiment nous faire peur, il fallait plus nettement choisir entre la convention (mais le script essaie d'y échapper) ou la rigueur (que la mise en scène fuit obstinément).

Light in the Piazza (*Lumière sur la piazza*). — Voir note dans ce numéro, page 70.

The Pink Panther (*La Panthère rose*). — Voir note dans notre prochain numéro.

Sunday in New York (*Un dimanche à New York*), film en couleurs de Peter Tewksbury, avec Jane Fonda, Rod Taylor, Cliff Robertson, Robert Culp, Jo Morrow, Jim Backus. — La pièce de Norman Krasna, filmée et jouée avec un soin et une intelligence qu'elle ne méritait pas ; le détail fait passer la trame.

Then There Were Three (*Le Cri des marines*), film d'Alex Nicol, avec Alex Nicol, Frank Gregory, Mike Billingsley, Barry Cahill, Frank Latimore. — Pendant l'offensive américaine en Italie, en 1943, un espion allemand se mêle aux G.I.s et provoque le suspense de la suspicion. Parmi les abondants stock-shots, on suit avec difficulté quelques images confuses qui illustrent ce schéma.

Under the Yum Yum Tree (*Oui ou non avant le mariage*). — Voir note dans ce numéro page 72.

The Victors (*Les Vainqueurs*). — Voir critique dans ce numéro, page 68.

4 FILMS ITALIENS

D'Artagnan contro i tre moschettieri (*La Revanche de d'Artagnan*), film en Scope et en couleurs de Fulvio Tului, avec Fernando Lamas, Gloria Milland, Roberto Risso, Gabriele Antonini. — Où la politique sépare les Mousquetaires ; mais la fraternité d'armes a vite fait de triompher de semblables péripéties. Tului, mais ne brille guère.

Don Giovanni della Costa azurra (*Les Don Juan de la Côte d'azur*, ou *Paradis de femmes*), film en Scope et en couleurs de Vittorio Sala, avec Annette Stroyberg, Martine Carol, Curd Jurgens, Gabriele Ferzetti, Daniela Rocca, Eleonora Rossi-Drago, Paola Ferrari, Coccinelle. — Sur un scénario-prétexte d'une telle fumisterie que les auteurs seraient eux-mêmes incapables de le raconter, une troublante enfilade de scènes plus vides les unes que les autres ; Sala doit en conserver le secret.

Gunfight at the Red Stands (*Duel au Texas*), film en couleurs de Richard Blasco, avec Richard Harrison, G.R. Stuart, Mikaela. — Comme l'indique son titre, cette production latine imite avec beaucoup de sérieux et d'application les V.O. d'outre-Atlantique. Mais, du rythme de l'action à la forme des pistolets, il manque toujours *quelque chose* pour que la copie soit conforme.

Io, Semiramide (*Semiramis, déesse de l'Orient*), film en Scope et en couleurs de Primo Zeglio, avec Yvonne Furneaux, John Ericson, Renzo Ricci, Gianni Rizzo. — Semiramis aime le prisonnier de son mari. Sérail sans sérial.

2 FILMS ANGLAIS

Call Me Bwana (*Appelez-moi chef*), film en couleurs de Gordon Douglas, avec Bob Hope, Anita Ekberg, Edie Adams, Lionel Jeffries. — Spécialiste de l'Afrique, où il n'a jamais posé le pied, Bob Hope est envoyé dans la brousse pour récupérer la capsule d'une fusée. Il se heurte à une affriolante émissaire des Rouges. Comme de coutume, Bob Hope compense, par sa présence, le manque d'imagination de ses fournisseurs.

Nudist Paradise (*Le Paradis des nudistes*), film en Scope et en couleurs de Charles Saunders, avec Anita Love, Carl Conway, Katy Cashfield. — Tout au plus leur purgatoire.

1 FILM MEXICAIN

Animas Trujano (*El Hombre importante*), film en Scope d'Ismaël Rodriguez, avec Toshiro Mifune, Columba Dominguez, Flor Silvestre, Pepito Romay, Titina Romay. — Un pauvre type, bête et brutal, croit gagner la considération qu'on lui refuse en devenant le « roi » d'une fête populaire et religieuse. Par souci de vérité, un Japonais joue le rôle de ce pur Mexicain.

1 FILM POLONAIS

Pociag (*Train de nuit*), film de Jerzy Kawalerowicz, avec Lucyna Winnicka, Leon Niemczyk, Teresa Szmigielowna, Zbigniew Cybulski. — De Varsovie à la Baltique, un train très « occidental » : la gageure (unités de temps et de lieu) est tenue avec habileté ; le mystère des personnages attache plus que leur vérité.

1 FILM SOVIETIQUE

Thomas Gordeiev (*Thomas Gordeiev*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Secrétariat : JACQUES DONIOL-VALCROZE, CLAUDE MAKOVSKI et JACQUES RIVETTE

●

●

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros		Abonnement 12 numéros	
France, Union française	**24 F**	**France, Union française**	**44 F**
Etranger	**27 F**	**Etranger**	**50 F**

Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **39 F** (France) et **44 F** (Etranger)

Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix :	N° 6	2,00 F
	Nos 7 à 89	2,50 F
	Nos 91 à 147	3,00 F
	Numéros spéciaux : 42, 90	3,50 F
	78, 100, 118, 126, 131	4,00 F
	138	5,00 F
	150-151	9,00 F

Port : Pour l'étranger **0,25 F** en sus par numéro.

Numéros épuisés : 1, 2, 3, 4, 5, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 39, 45, 48, 54, 56, 61, 62, 66, 67, 69, 71, 74, 79, 80, 87, 93, 97, 104.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **épuisée** Nos 51 à 100 .... **3,00 F**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

●

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA**

146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)

Chèques postaux : 7890-76 PARIS

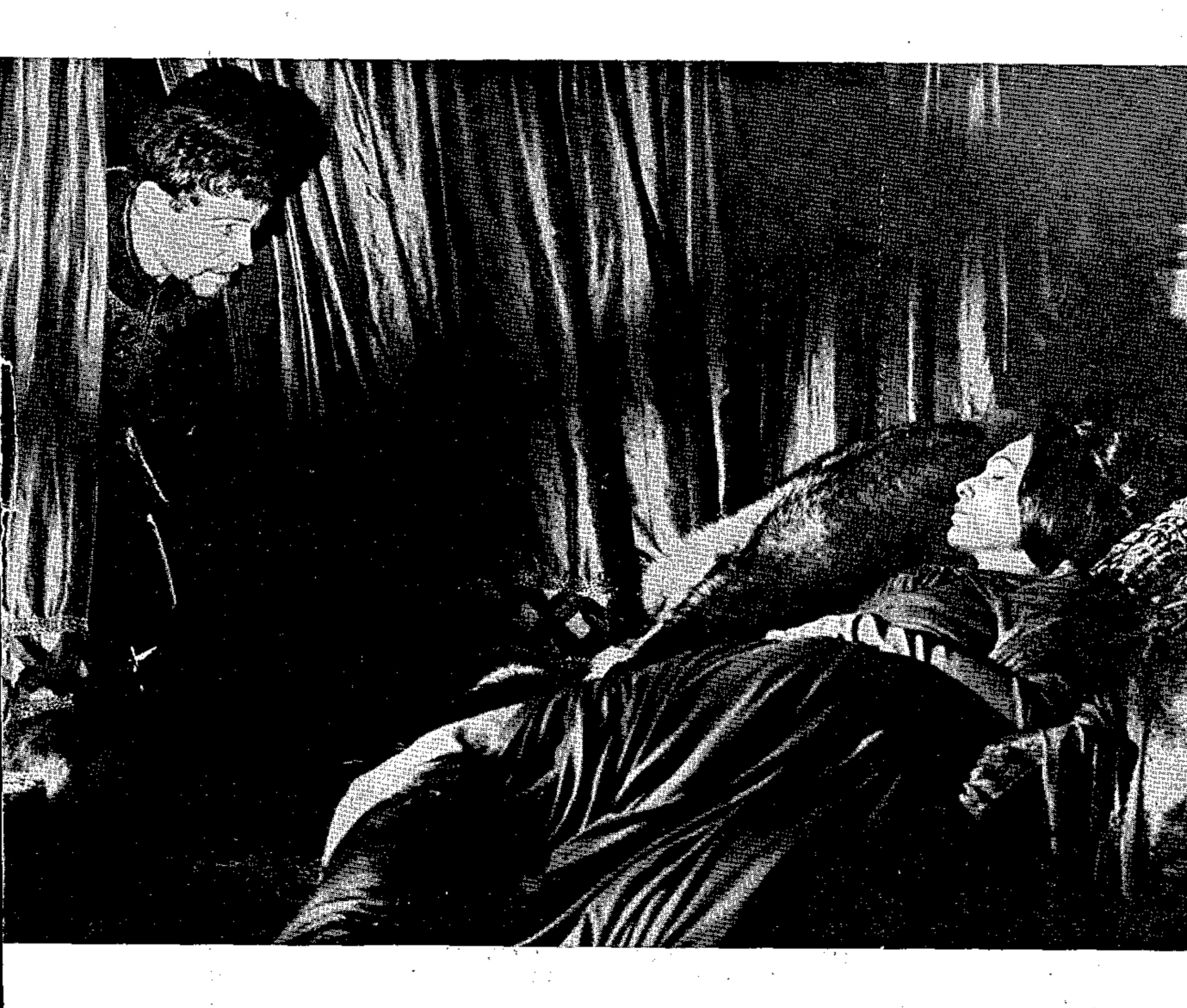
●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze

Imprimerie Centrale du Croissant, Paris. — Dépôt légal 2e trimestre 1964.

Cahiers du Cinéma



CAHIERS DU CINEMA, PRIX DU NUMERO : 4 F.